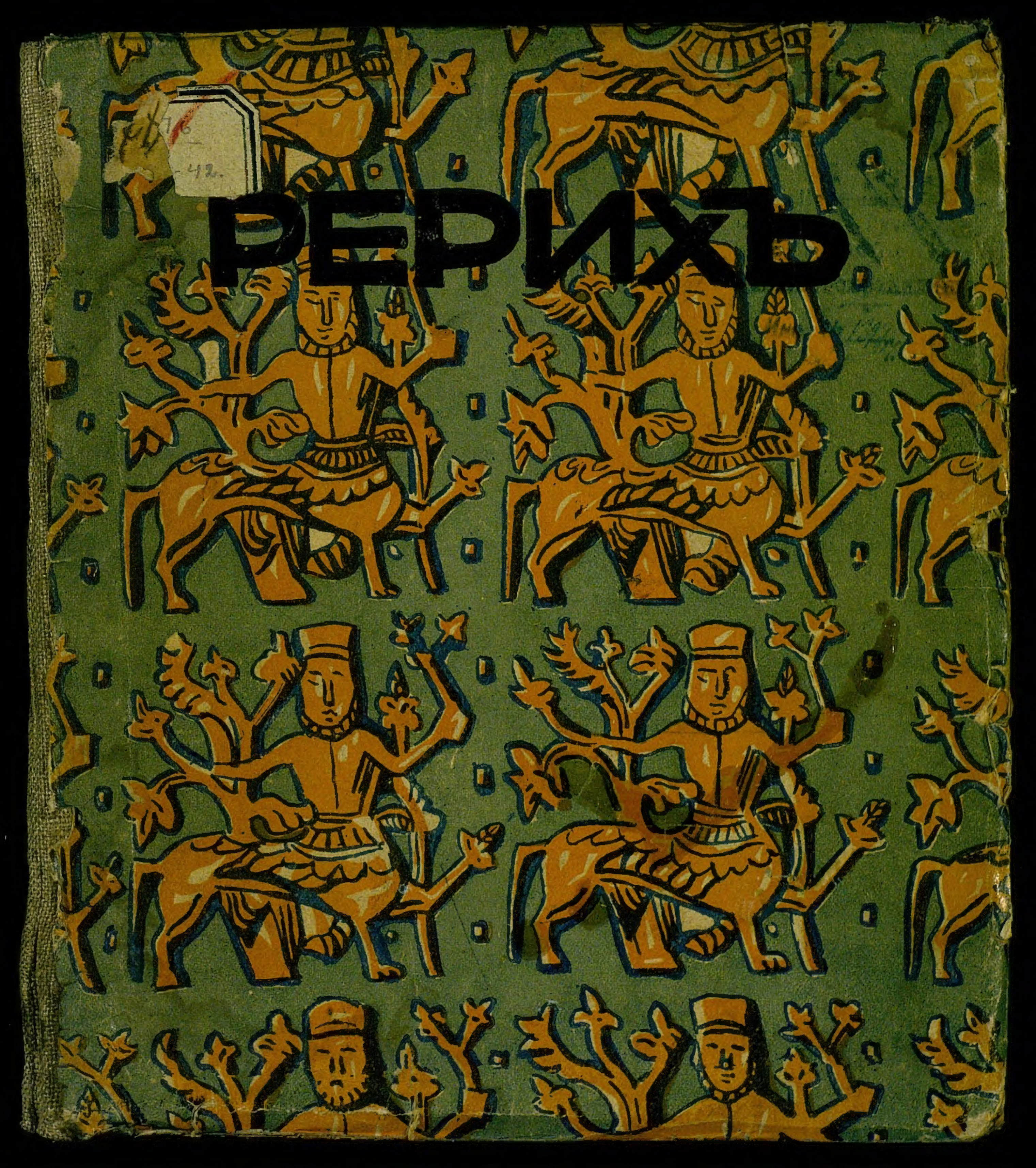
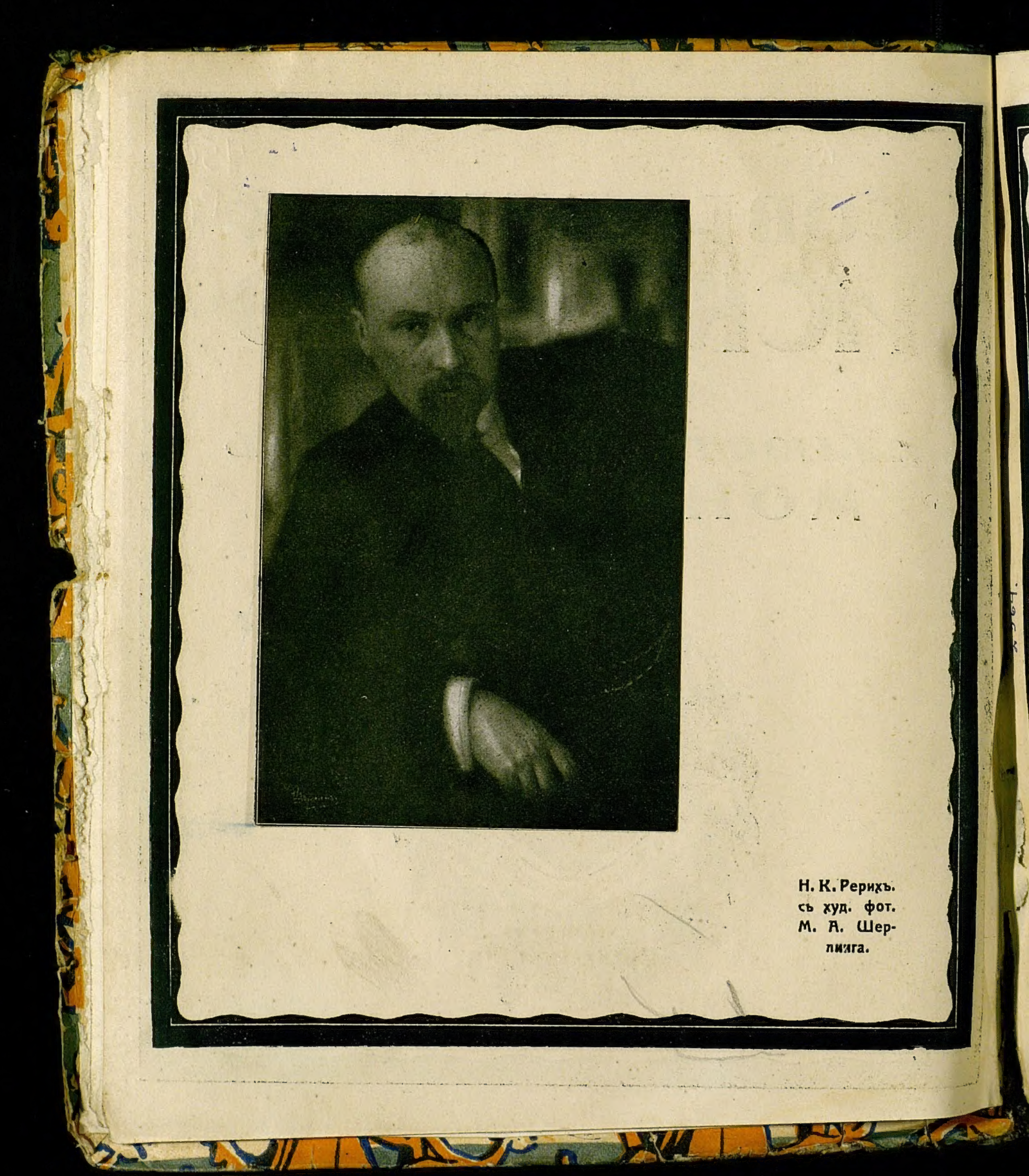

РЕРИХЪ

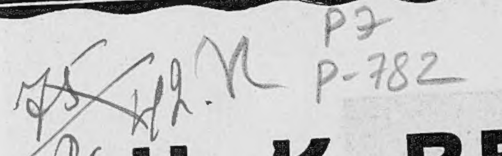


«СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО»
СЕРІИ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХЪ
МОНОГРАФІЙ





Н. К. Рерихъ.
съ худ. фот.
М. А. Шерлинга.



Н. К. РЕРИХЪ.

текстъ

А. А. РОСТИСЛАВОВА.



Изданіе Н. И. Бутковской
Петроградъ
Офицерская 60.





Тип. Кюгельгенъ, Гличъ и Ко





Пещное Дѣйство.

Музей Имп. Александра III.

Число всѣхъ картинъ Николая Константиновича Рериха доходитъ до 700, а съ эскизами, этюдами, рисунками театральныхъ костюмовъ и пр. до полутора тысячъ. Художникъ, родившійся 27 сентября 1874 г., сейчасъ въ расцвѣтѣ силъ и возраста. Каждая новая выставка, на которой появляются работы Рериха, какъ бы говоритъ о неисчерпаемости этихъ силъ. Трудоспособность, плодовитость, быстрота работы, какъ бы старинныхъ мастеровъ Возрожденія. Но этой чисто художественной дѣятельностью далеко не исчерпывается вся дѣятельность художника. Онъ еще археологъ, изслѣдователь кургановъ, коллекціонеръ старинныхъ картинъ и предметовъ каменнаго вѣка, членъ художественныхъ и ученыхъ обществъ, писатель по вопросамъ искусства, наконецъ, директоръ художественной школы, все болѣе и болѣе разростающейся и начинающей принимать характеръ крупной народной школы искусства.

Отсюда ясно, насколько преждевременны были бы сейчасъ попытки подробной оцѣнки, точной детальной характеристики художника и дѣятеля, столь замѣчательнаго и выдающагося, но менѣе всего еще пришедшаго къ завершенію своей дѣятельности.

Крупные размѣры явленія, того или другого дѣятеля, какъ въ данномъ случаѣ, могутъ быть очевидны, панегиричность можетъ быть совершенно искренней и даже справедливой, но роковымъ образомъ у современниковъ она лишена твердыхъ устоевъ абсолютнаго. При этомъ чисто личныя впечатлѣнія, настроенія и отраженія приходится обосновывать домыслами, взятыми не изъ родника самого художества, гдѣ именно скрыто абсолютное, а изъ соприкасающихся родниковъ другихъ художествъ. Между тѣмъ уваженіе и глубокій интересъ къ современнымъ дѣятелямъ вмѣсто эфектной панегиричности, можетъ быть, часто для нихъ по существу и обидной, требуютъ выполненія скромныхъ, но тѣмъ не менѣе необходимыхъ задачъ.

Для современныхъ изслѣдователей гораздо болѣе чѣмъ для будущихъ, возможно прослѣдить по свѣжимъ слѣдамъ, по непосредственнымъ указаніямъ и источникамъ, какъ складывался художникъ, какъ самъ онъ относился къ себѣ и своей дѣятельности, какіе факты и вліянія несом-

нѣнно сказались на этой дѣятельности, уловить въ особенности то, что для будущихъ біографовъ и изслѣдователей могло бы безслѣдно исчезнуть. Конечно, сами собой будутъ напрашиваться извѣстные выводы и обобщенія, но они должны быть лишены нескромнаго желанія панегиристовъ вознести и поставить на опредѣленный пьедесталъ или даже на опредѣленную историческую полку, что возможно только въ будущемъ.

Имя Рериха такъ популярно, популярность эта завоевана такъ быстро, и притомъ въ лучшихъ кругахъ публики что и внѣшне приходится причислить его къ крупнѣйшимъ художникамъ современности. Дѣятельность его началась въ яркій и знаменательный періодъ перехода отъ „передвижничества“ къ „Міру Искусства“, тотъ періодъ, когда провозглашеніе свободы индивидуализма было одновременно провозглашеніемъ свободы живописи, повело къ благодѣтельному ретроспективизму и дало начало тѣмъ чисто живописнымъ тенденціямъ, которыя преслѣдуются сейчасъ. Не сразу фактически примкнувшій къ группѣ художниковъ „Міра Искусства“, Рерихъ въ своемъ художествѣ и до сихъ поръ стоитъ обособленно въ этой группѣ, но несомнѣнно по существу тенденцій цѣликомъ примыкаетъ къ ней. Конечно, и у него были связи съ предшествовавшимъ.

Послѣ первыхъ работъ онъ былъ зачисленъ въ художники „историческіе“, сейчасъ его можно причислять и къ „фантастамъ“ и къ „стилистамъ“, но въ примѣненіи къ современнымъ художникамъ опредѣленная, особенно прежняя терминологія является все болѣе устарѣвшей и все менѣе исчерпывающей. При имени Рериха встаетъ опредѣленное яркое представленіе не только благодаря его темамъ, а и благодаря его живописи. Влеченіе художника къ старинѣ, характеръ его первыхъ работъ давали поводъ говорить о преемственности отъ передвижниковъ, въ частности отъ Васнецова. Но если въ сѣроватой живописи и композиціонныхъ пріемахъ „Похода“, картины „Сходятся старцы“ чувствуется еще нѣчто передвижническое, то объ опредѣленномъ вліяніи того или другого предшествовавшаго „историка“ говорить не приходится. Еслибы даже причислить Рериха по его болѣе раннимъ произведеніямъ къ передвижническимъ „историкамъ“, то среди нихъ онъ стоитъ такъ же обособленно, какъ Суриковъ и Рябушкинъ. Характерно, что тремъ этимъ художникамъ свойственно преслѣдованіе чисто живописныхъ задачъ, но въ этомъ преслѣдованіи нельзя найти опредѣленной преемственности, а разнообразныя вліянія на Рериха, его ретроспективизмъ несравненно сложнѣй, чѣмъ были у его оригинальныхъ

предшественниковъ. Было бы нетрудно и Рериха по композиціоннымъ и живописнымъ формамъ его картинъ, по ихъ тематичности считать только художникомъ, хотя бы и въ претворенной формѣ, связаннымъ съ реализмомъ, даже литературностью, еслибы въ этихъ картинахъ не сказывалось стремленіе именно къ современнымъ живописнымъ и стилистическимъ задачамъ. Другой вопросъ, какъ понимать эти задачи, насколько индивидуально ярко выразились онѣ у художника. Едва ли понятіе абсолютной новизны современныхъ задачъ въ живописи можно ограничивать представленіями, теоретизмомъ новѣйшихъ новаторовъ, и потому Рериха необходимо причислить къ тѣмъ индивидуалистамъ-художникамъ, которые столь разнообразно разрабатываютъ новыя задачи, поставленныя еще импрессіонизмомъ, несмотря на реалистичность его корней. Насколько тѣсно въ творчествѣ художника, столь богатомъ фантазіей и вымысломъ, сливаются тематическія и формальныя задачи, насколько онѣ обусловливаютъ другъ друга,—вопросъ едва ли сейчасъ вполнѣ разрѣшимый.

I.

Таинственный голосъ крови, загадочная наслѣдственная связь съ прошлымъ какъ бы обусловливаютъ даръ

прозрѣнія, ясновидѣнія, свойственный и давно приписываемый „провидцу прошлаго" Рериху.

Корень его фамиліи чисто скандинавскій. Отецъ художника, извѣстный въ свое время петербургскій нотаріусъ Константинъ Федоровичъ Рерихъ женился на урожденнной псковитянкѣ изъ рода Калашниковыхъ. Такимъ образомъ, въ происхожденіи художника, родившагося въ Петроградѣ, на рубежѣ скандинавско-русскомъ, слились корни скандинавскіе съ исконно-русскими. Скандинавскій вопросъ такъ глубоко интересовалъ и захватывалъ Николая Константиновича, что путешествіе на сѣверъ было для него необходимо. Но только въ 1907 г. удалось впервые осуществить это путешествіе, побывать на Саймѣ, въ Гельсингфорсѣ, Або, Нейшлотѣ, въ шхерахъ. И вотъ оказалось, что въ прежнихъ своихъ работахъ, напр., въ „Зловѣщихъ", гдѣ пейзажъ какъ бы написанъ съ натуры, художникъ угадалъ Финляндію, характеръ ея природы. Путешествіе какъ бы подтвердило то, что уже чувствовалось и было извѣстно внутреннему таинственному взору прозорливца, по крови связаннаго съ древними скандинавами. Особому направленію впечатлительности и фантазіи много дало въ дѣтскіе и гимназическіе годы проживаніе лѣтомъ въ имѣніи отца Изварѣ Царскосельскаго уѣзда. Неподалеку глухой,

казавшійся дремучимъ, какъ въ сказкахъ и былинахъ, лѣсъ, въ которомъ какъ-то пришлось заблудиться, заглянуть въ жизнь его подъ особеннымъ настроеніемъ. Кругомъ около деревень поля, усѣянныя сотнями кургановъ, таинственными загражденіями изъ камней. Древняя Русь наглядно говорила о своей былой жизни, гармонируя съ рано пробудившейся фантазіей. Гимназистъ четвертаго класса уже дѣлаетъ попытки разрывать, находитъ разныя вещи, браслеты, кости. И позднѣе, до послѣдняго времени, Рериха тянуло отдыхать лѣтомъ гдѣ-нибудь на сѣверѣ, въ Новгородской или Псковской губерніи съ ихъ обиліемъ озеръ, рѣкъ, лѣсовъ, холмистыхъ далей, гдѣ такъ мягки и привлекательны не частые ясные дни и такъ прихотливо, могуче и разнообразно стелятся въ ненастье облака надъ темными лѣсами, холмами и серебряными озерами. „Округа вся мнѣ по душѣ, пишетъ художникъ въ недавнемъ письмѣ, дали, холмы, мхи, озера, рѣки и облака—все мое, близкое и все толкаетъ къ новымъ образамъ". Мы, русскіе, не знаемъ нашей природы, говоритъ онъ въ одной изъ статей, негодуя и приводя примѣры холодной жестокости при обращеніи съ природой. Надо-ли говорить, что красота старины Пскова, Новгорода, такихъ мѣстъ, какъ Изборскъ, Старая Ладога, уже рано обаятельно говорила душѣ пско-

вича по исконной материнской крови? Природа и старина извѣстныхъ мѣстъ были не только яркими ранними впечатлѣніями, а и созвучіями, гармонировавшими съ прирожденнымъ строемъ души.

На фонѣ впечатлѣній отъ природы, охоты, прочитанныхъ книгъ, рано возникъ и развился интересъ къ рисованію. Но нельзя сказать, чтобы домашняя обстановка способствовала развитію этого интереса.

Поощреніе юноша нашелъ у покойнаго извѣстнаго художника Микѣшина, случайно увидавшаго его рисунки, а въ своемъ интересѣ къ старинѣ—у извѣстнаго археолога Спицына, къ которому, уже бывши въ послѣднемъ классѣ гимназіи, обратился по поводу раскопокъ кургановъ. Такимъ образомъ, какъ многія будущія дарованія, въ одиночествѣ, почти безъ поддержки, Рерихъ съ самыхъ юныхъ лѣтъ опредѣленно слѣдовалъ своимъ склонностямъ. Весьма должно было подбодрить его появленіе въ печати (въ „Міровыхъ отголоскахъ", журналахъ „Природа и охота", „Русскій охотникъ") первыхъ его литературныхъ и художественныхъ опытовъ, когда авторъ былъ еще 16-лѣтнимъ ученикомъ гимназіи Мая. Опыты эти, давшіе поводъ праздновать въ 1915 г. двадцатипятилѣтіе дѣятельности, не включенные въ собраніе сочиненій,—описанія природы, охоты,

былины, подписанныя псевдонимами „Изгой“, „Молодой“. Во всякомъ случаѣ въ почтенной семьѣ не могло быть опредѣленнаго противодѣйствія, и съ 1891 г. начались уроки рисованія у мозаичиста И. И. Кудрина.

II.

Случайно или нѣтъ, гимназія Мая оказалась разсадникомъ нѣкоторыхъ наиболѣе крупныхъ дѣятелей „Міра Искусства“. Здѣсь ранѣе воспитывались Александръ Бенуа, Сомовъ, Д. В. Философовъ. Ко времени окончанія гимназическаго курса въ 1893 г. у ихъ болѣе молодого товарища склонности сложились опредѣленно. Онъ рѣшилъ поступить на филологическій факультетъ Петербургскаго университета, но по настоянію отца, желавшаго въ будущемъ передать ему свою контору, долженъ былъ поступить на юридическій. Зато уступка была взаимной и одновременно Рерихъ становится ученикомъ Академіи Художествъ, куда благополучно сдаетъ экзаменъ по рисованію. Это было время только что произведенной академической реформы, когда были основаны профессорскія мастерскія и въ профессора были привлечены извѣстнѣйшие художники того времени, съ Рѣпинымъ и Куинджи во главѣ.

Реформа не оказалась благодѣтельной, но, какъ всегда

въ подобныхъ случаяхъ, первое время повѣяло свѣжестью, извѣстной энергіей и напряженностью въ общей работѣ, свободной хотя бы въ выборѣ профессоровъ. Въ этомъ отношеніи Рерихъ былъ счастливѣй своихъ предшественниковъ, товарищей по гимназіи, которые послѣ кратковременнаго пребыванія, вынесли только отвращеніе къ дореформенной Академіи. Къ художественнымъ успѣхамъ молодого студента двухъ высшихъ учебныхъ заведеній въ семьѣ относились равнодушно, можетъ быть, даже съ тревожнымъ недоброжелательствомъ. А между тѣмъ уже самые первые успѣхи были крупны. Поступивъ въ головной классъ, въ октябрѣ того же года, Рерихъ былъ переведенъ въ фигурный, а къ веснѣ въ натурный, сокративъ, такимъ образомъ, до возможнаго minimum'а пребываніе въ двухъ первыхъ классахъ.

Надо удивляться работоспособности и энергіи художника въ эти совсѣмъ еще юношескіе годы. Одновременно съ университетскимъ курсомъ приходилось проходить не только спеціальные художественные классы, а и научные академическіе курсы, сдавать одновременно съ университетскими довольно сложные академическіе экзамены, писать зачетное университетское сочиненіе. Естественно, что слѣдуютъ прошенія объ отложеніи сдачи экзаменовъ по

научнымъ академическимъ курсамъ до полученія университетскаго диплома въ 1897 г., а потомъ до 1899 г., благодаря чему академическій дипломъ подписанъ только 20 апрѣля 1900 г. Но помимо сложныхъ обязательныхъ занятій, находилось еще время работать надъ лѣтописями въ Публичной Библіотекѣ, гдѣ состоялось знакомство съ В. В. Стасовымъ. Любопытно, что столь яркая художественно - публицистическая дѣятельность Стасова какъ-то не интересовала и даже мало была извѣстна Рериху. Онъ былъ тогда далекъ отъ литературной и художественной партійности и однажды повергъ въ ужасъ Стасова, сообщивъ, что показалъ одну изъ своихъ былинъ Буренину. Но, можетъ быть, именно благодаря такому безразличію, особенно бросалась въ глаза искренность и глубина увлеченія стариной. Стасовъ, такъ радушно и любовно относившійся къ тѣмъ, кто его интересовалъ, очевидно, заинтересовался молодымъ археологомъ, студентомъ и художникомъ, звалъ его „приходить" и это знакомство, но исключительно въ предѣлахъ Публичной Библіотеки, продолжалось довольно долго. Углубленіе въ изученіе искусства шло въ связи съ общимъ высшимъ образованіемъ, съ духовной и научной университетской дисциплиной, что такъ благотворно сказалось и на другихъ уни-

верситетски образованныхъ художникахъ „Міра Искусства". Столь рѣдкіе прежде и нерѣдкіе сейчасъ университетски образованные художники вносятъ въ свое искусство ту широту и тонкость общей культурности, которыя такъ роднятъ искусство съ другими областями духовной дѣятельности и такъ популяризируютъ его въ лучшемъ смыслѣ. Сліяніе дисциплинъ научной и художественной даетъ богатую почву для широкаго общаго развитія и міропониманія. Юристомъ-художникомъ искусство прошлаго, столь ярко выражавшее извѣстныя историческія эпохи, воспринималось подъ угломъ зрѣнія общественныхъ и соціальныхъ наукъ. И въ зачетномъ сочиненіи „Художники древней Руси" юридически-бытовая тема слилась съ художественно-исторической.

Помимо благотворнаго вліянія Спицына, Стасова, выдававшихся тогда профессоровъ юридическаго факультета Сергѣевича, Фойницкаго, Рерихъ въ свои учебные годы подвергся еще одному важному художественно-этическому вліянію. Подобно многимъ ученикамъ Академіи, попавъ въ натурный классъ, онъ началъ нѣсколько „путаться", благодаря отсутствію серьезнаго руководительства. Такъ обычно именно талантливыхъ художниковъ одолѣваютъ первое время послѣ гипсовъ сложныя задачи рисованія и

живописи съ живой натуры. Мастерская Куинджи, какъ и самъ профессоръ, уже пользовались тогда большой популярностью. По совѣту одного изъ товарищей, тамъ работавшихъ, Рерихъ направляется туда. Легкость пріема оказалась удивительной. Популярный профессоръ, разсмотрѣвъ работы новаго ученика и разспросивъ его, сказалъ сторожу при мастерской: „это вотъ они сюда будутъ ходить". Впрочемъ, было взято слово, что новый ученикъ получитъ по общему рисовальному классу „первый разрядъ", безъ чего не было формальнаго права на переходъ въ мастерскую. Руководительство Куинджи было чрезвычайно оригинально въ соотвѣтствіи со всей его крупной самобытной личностью. Извѣстно, что изъ его тогдашней мастерской вышелъ цѣлый рядъ выдающихся сейчасъ художниковъ, совершенно не похожихъ другъ на друга. Въ пейзажной мастерской работали съ одѣтой живой натуры, дѣлали эскизы далеко не одного пейзажнаго характера. Руководительство ограничивалось болѣе или менѣе мѣткими замѣчаніями при бережномъ и внимательномъ отношеніи къ индивидуальностямъ. Поощрялись, напримѣръ, Рериховскіе сказочные эскизы, вродѣ „Иванъ Царевичъ наѣзжаетъ на убогую избушку", одновременно и литературные опыты, вродѣ былины, изображавшей тогдашнихъ академическихъ

дѣятелей и ихъ отношенія. Если не всѣмъ ученикамъ было близко художество Куинджи, не строго выработанное, но самобытно импрессіонистское, то на всѣхъ должна была вліять его личность. Характерной чертой и ея и самаго художества было дерзаніе, качество, присущее самобытнымъ дарованіямъ, необходимое для нихъ, но нерѣдко подавляемое личной робостью и неувѣренностью. Энергія и смѣлость, какими отличался Куинджи, вливались имъ въ учениковъ наряду съ проникавшимъ всю натуру его энтузіазмомъ къ искусству. Боязнь презиралась, какъ недостатокъ этого энтузіазма, но бодрый совѣтъ, бодрая поддержка всегда были наготовѣ. „Если вы художникъ, хоть въ тюрьму васъ посадить, сумѣете сдѣлаться художникомъ"—звучало не фразой въ устахъ того, кто въ юности цѣлые дни сидѣлъ за ретушерской работой, чтобы заработать хлѣбъ, и вставалъ въ 4 часа утра, чтобы учиться и писать съ натуры. Завѣты Куинджи настолько были запечатлѣны обаяніемъ живого примѣра въ его личности, что не могли не вспоминаться въ трудныя минуты его учениками. Не столько руководительство, сколько художественная атмосфера, внесенная руководителемъ въ мастерскую, была благодѣтельна для начинавшихъ художниковъ. Заботливость Куинджи о художественномъ образованіи своихъ учениковъ была такъ

велика, что въ 1898 г. онъ организуетъ на свои средства поѣздку ихъ заграницу. Любопытно, что Рерихъ уклонился отъ участія въ этой поѣздкѣ, ничуть не обидѣвъ, а скорѣе наоборотъ, организатора поѣздки такимъ проявленіемъ самостоятельности. Индивидуальности профессора и одного изъ наиболѣе даровитыхъ его учениковъ были различны, но въ памяти ученика навсегда остались бесѣды, оригинальные поступки, примѣры трогательной заботливости, не прекращавшіеся до смерти учителя.

Неудивительно, что послѣ нашумѣвшей въ свое время исторіи въ Академіи Художествъ, когда результатомъ оказался уходъ Куинджи изъ профессоровъ, почти всѣ его ученики рѣшили уйти вмѣстѣ съ нимъ. Это былъ общій порывъ, которымъ неожиданно для Рериха опредѣлилось окончаніе имъ академическаго курса и вмѣстѣ съ тѣмъ уже несомнѣнное и яркое выступленіе на художественное поприще.

III.

На ученическій конкурсъ 1897 г. Рерихъ выступилъ съ картинами „Въ Грекахъ", написанной еще въ 1895 г. и уже оригинальной по трактовкѣ фигуры воина, „Утро" и „Вечеръ богатырства Кіевскаго" и написанной лѣтомъ того же года въ Изварѣ картиной „Гонецъ". Совсѣмъ

новой оригинальностью и поэтичностью трактовки останавливала передъ собой эта небольшая, написанная въ сараѣ за отсутствіемъ удобнаго помѣщенія въ домѣ, картина, гдѣ отъ сумеречнаго пейзажа, отъ непривычныхъ очертаній береговъ вѣяло самобытнымъ изученіемъ и проникновеніемъ въ старину. Картина получила высшую награду,—была пріобрѣтена для своей галлереи П. М. Третьяковымъ, сразу своей прозорливостью опредѣлившимъ будущее начинавшаго художника. Но академической награды, командировки заграницу не послѣдовало. Впрочемъ, отсутствіе академической прозорливости понятно. Черезъ 12 лѣтъ, когда репутація Рериха давно сложилась, онъ получилъ офиціальное признаніе. Въ собраніи Академіи Художествъ въ октябрѣ 1909 г. согласно предложенію Рѣпина, Матэ и Кондакова, Н. К. Рерихъ былъ избранъ академикомъ. Но только благодаря одному пересилившему голосу.

Несмотря на несомнѣнный успѣхъ „Гонца", зафиксированный Третьяковымъ, положеніе Рериха къ окончанію офиціальнаго ученія и первые шаги на художественномъ поприщѣ были не легки. Дома его художественная карьера все еще не встрѣчала сочувствія. Правда, онъ шелъ впередъ неуклонно, но всетаки, повидимому, ощупью, слѣдуя инстинктивнымъ побужденіямъ своего

дарованія, художественно ученыхъ и учебныхъ интересовъ, можетъ быть, даже безъ опредѣленныхъ плановъ въ будущемъ. Несомнѣнно, что и въ первыхъ работахъ, несмотря на ихъ особенность, не опредѣлились многія будущія черты. Вліяніе Васнецова было такъ сильно тогда, что его хотѣли видѣть и въ первыхъ картинахъ Рериха. Но давшія поводъ для сравненія съ васнецовскими „Богатырями" „Утро" и „Вечеръ богатырства Кіевскаго" написаны въ 1896 г., между тѣмъ, какъ „Богатыри" появились въ 1899 г. Съ росписями Владимірскаго Собора Рерихъ познакомился также въ 1896 г. въ свою первую поѣздку по Россіи, когда онъ побывалъ въ Кіевѣ, Крыму, на Волгѣ. До этой поѣздки уже былъ написанъ своеобразный этюдъ-картина „Въ Грекахъ" и складывалась цѣлая сюита „Славяне", изъ которой кромѣ „Гонца" были осуществлены картины „Сходятся старцы", „Походъ", Городъ строятъ", „Зловѣщіе". Да и самая живопись первыхъ картинъ слишкомъ разнится и отъ Васнецовской и отъ общаго тогда живописнаго шаблона историческихъ картинъ. Еще нѣтъ попытокъ стилизма, но какъ бы намѣреніе передавать историзмъ сумеречностью, завуалированностью, особеннымъ подходомъ къ темамъ, какъ, напр., въ „Гонцѣ" и „Походѣ". Кромѣ того, уже тогда, не пользуясь натурой, сдѣланными по ней





отдѣльными этюдами—чисто передвижническимъ пріемомъ, художникъ писалъ „отъ себя". Для „Гонца", напримѣръ, онъ только смотрѣлъ на шкуры, не костюмируя въ нихъ натурщиковъ, на то, какъ лодка рѣжетъ воду. Ужъ если говорить о первыхъ раннихъ вліяніяхъ, то скорѣй это были вліянія Врубеля, Галлена, съ работами которыхъ также, какъ и съ работами М. Нестерова, Рерихъ познакомился все въ ту же поѣздку на Нижегородской Всероссійской выставкѣ. Возможно, что уже тогда были заложены сѣмена будущаго стилизма и красочныхъ исканій. Рерихъ самъ признаетъ свое влеченіе къ Врубелю, хотя личное знакомство произошло поздно въ одинъ изъ періодовъ просвѣта, когда больнымъ художникомъ создавалась „Жемчужина". Совсѣмъ особое тогда красочное и графическое построеніе картинъ Врубеля открывало новые горизонты въ передачѣ фантастики и декоративности. Характерныя для Врубеля сочетанія синяго и фіолетоваго какъ бы отразились позднѣе въ нѣкоторыхъ картинахъ Рериха.

Первые годы по окончаніи курса, онъ выставлялъ свои работы на весеннихъ академическихъ выставкахъ, гдѣ появились „Походъ", „Сбираются старцы" (картина, переработанная потомъ передъ отправленіемъ въ Америку, гдѣ она и пропала). Выставки эти въ то время были

живѣй и интереснѣй, чѣмъ сейчасъ, отчасти именно благодаря участію учениковъ Куинджи. Но столь оригинально уже заявившему себя молодому художнику естественно было бы сразу примкнуть къ только что появившемуся кружку „Міръ Искусства", завоевавшему себѣ успѣхъ и вызвавшему интересъ первыми выставками и литературными выступленіями. Произошло недоразумѣніе, выяснившееся вполнѣ значительно позднѣй, благодаря которому столь видный сейчасъ дѣятель „Міра Искусства" оказался въ непріязненныхъ съ нимъ отношеніяхъ.

Въ августѣ 1900 г. Рерихъ уѣзжаетъ на всю зиму заграницу въ Парижъ, Голландію и Венецію.

IV.

Паломничество русскихъ художниковъ заграницу и не только для ознакомленія съ европейскимъ искусствомъ, а и для работы въ заграничныхъ мастерскихъ и музеяхъ приняло характеръ чего-то обязательнаго съ 90 г. г. прошлаго столѣтія, тоже съ періода возникновенія „Міра Искусства", всѣ корифеи котораго въ свое время прошли школу европейскаго искусства. Можно сказать, что черезъ большой промежутокъ времени русская живопись, послѣ блестящаго расцвѣта въ XVIII, первой четверти XIX в., снова пріобщилась къ живописи европейской и снова начи-

наетъ идти по необходимой широкой дорогѣ, не боясь утратить свою національность. Въ печальный промежутокъ русскими художниками были упущены крупнѣйшія движенія въ европейской живописи. Пришлось наверстывать и догонять. „Премудрое незнаніе иноземцевъ" какъ бы даже культивировалось передвижничествомъ, ослѣпленнымъ своими „самобытными, національными задачами" и упускавшимъ самое главное—значеніе и развитіе чисто живописныхъ тенденцій, широкаго художественнаго образованія. Европейская живопись въ лицѣ импрессіонистовъ развивалась такъ могуче, что отзвуки не могли не достигнуть до насъ. Самомнѣніе смѣнилось робостью у позднѣйшаго поколѣнія, все еще думавшаго, что мы можемъ остаться „самими по себѣ", но безпокойно чувствовашаго значеніе европейскихъ пріобрѣтеній. Левитанъ подъ конецъ жизни очень присматривался къ европейскимъ мастерамъ и многое нѣсколько робко, но умѣло усваивалъ. Талантливый Рябушкинъ не стремился заграницу, какъ бы опасаясь провѣрять подлинно свое, что жило въ немъ, европейскими мѣрками. И только 20 лѣтъ назадъ рушилась, можетъ быть, сознательно была разрушена китайская стѣна. Народившемуся поколѣнію художниковъ стало ясно, что внѣ обще-мірового искусства не можетъ идти развитіе національнаго, что должна

быть усвоена богато развившаяся европейская художественная культура и что подлинному художественному дарованію нисколько не страшно усвоеніе чужого, даже временное подражаніе ему. Понятно, что художники этого поколѣнія не могли довольствоваться офиціальнымъ художественнымъ образованіемъ въ Академіи или Московскомъ Училищѣ, наоборотъ, пропитанныхъ, несмотря на періодическія обновленія, старыми тенденціями, и устремились въ свободныя заграничныя мастерскія. Какъ извѣстно, офиціальное заграничное пенсіонерство до сихъ поръ, за малыми исключеніями, выпадало у насъ на долю посредственностей, сообразно съ опредѣленной опекой, и потому объ этой не прекращавшейся связи съ заграницей не приходится говорить. Подлинной начавшейся связью было именно поколѣніе художниковъ „Міра Искусства".

Среди нихъ примѣръ Рериха, можетъ быть, особенно краснорѣчивъ. Его самобытное художественное развитіе въ сильной степени обусловлено таинственнымъ инстинктивнымъ чувствомъ. Создавалась самобытность средствъ, способовъ выраженія, но въ то же время чувствовалась потребность провѣрить, установить уже добытое, обогатить его новыми формами, стряхнуть отпечатокъ отжившаго, окружавшаго, волей неволей дававшаго себя знать постояннымъ

внушеніемъ. Страха потерять свое или разочароваться въ немъ, какъ у недавнихъ предшественниковъ, очевидно, не было.

Потянуло прежде всего въ Парижъ, но по дорогѣ были смотрѣны Берлинскіе музеи и выставки. Въ Парижѣ Рерихъ поступилъ въ мастерскую Кормона, гдѣ побывали многіе русскіе художники. У Кормона работали свободно, и собственно не было непосредственнаго, тѣмъ болѣе деспотическаго руководительства. Онъ умѣлъ поддержать, суммировать уже добытое его учениками. Когда Рерихъ показалъ ему свои работы—„Идоловъ" и „Красные паруса", ему, повидимому, понравилась самобытность этихъ работъ. Онъ понялъ, что онѣ—результатъ личныхъ настроеній и впечатлѣній на основѣ непосредственныхъ и любовныхъ изученій старины. Какъ бы даже опасаясь нивеллирующаго дѣйствія школы, Кормонъ рекомендовалъ больше рисовать самостоятельно въ четырехъ стѣнахъ мастерской, слѣдовать личнымъ стремленіямъ. Съ другой стороны, Рерихъ, ознакомившись съ работами одной изъ крупныхъ мастерскихъ въ „центрѣ искусства", могъ прибавить нѣчто цѣнное къ своимъ уже добытымъ техническимъ завоеваніямъ и успокоиться, провѣривъ ихъ заграничной постановкой дѣла. Какъ никакъ ранѣе, въ мастерской Куинджи, несмотря на

его благотворное вліяніе, во многомъ приходилось быть самоучкой.

Но, конечно, особенно поучительно было знакомство съ европейской живописью, сравненіе съ ней русской. Въ Парижѣ Рерихъ хорошо ознакомился съ работами Менара, Латуша, Симона, Сегантини; очень сильное впечатлѣніе получилось отъ работъ Пювисъ-де-Шаванна съ ихъ созвучными струнами въ декоративности, стройной упрощенности формъ. Любопытно, что при сопоставленіи работъ столь популярнаго тогда Беклина и значительно менѣе извѣстнаго Мареса, богато представленнаго на Берлинской выставкѣ, Маресъ былъ сильно предпочтенъ. Въ статьѣ Рериха „Маресъ и Беклинъ" „праздникъ" перваго противопоставленъ холодности второго, отмѣчено различіе дорогъ при одинаковости стремленій. Съ Маресомъ такъ же, какъ съ Пювисъ-де-Шаванномъ было больше по пути, ибо съ тяжеловѣсной четкостью формъ и особенно красокъ Беклина не вязалась новизна мечтаній о прошломъ.

Наивный, неразборчивый эклектизмъ—достояніе бездарностей. О каждомъ крупномъ современномъ художникѣ, въ основѣ искусства котораго лежитъ свое, нельзя говорить какъ объ опредѣленномъ эклектикѣ, ибо даже несомнѣнный эклектизмъ такихъ художниковъ разнообразенъ,

тонко собирателенъ и претворенъ. Все многообразіе прошлаго и современнаго искусства говоритъ воспріятіямъ современнаго художника. Едва ли можно прослѣдить, какъ онъ распоряжается накопленіями и ихъ претвореніемъ; можно говорить развѣ только объ оттѣнкахъ болѣе сильныхъ вліяній, какъ въ данномъ случаѣ Пювисъ-де-Шаванна, Мареса, частью Сегантини. Значеніе стиля, декоративности, композиціонныхъ задачъ, надо думать, опредѣлилось и выяснилось для Рериха во время первой его заграничной поѣздки. Чрезвычайно важно было также близкое знакомство съ свободой живописи, свободой красокъ, техники съ легкостью мастерства западныхъ художниковъ, разнообразіемъ ихъ задачъ, что у насъ только зарождалось въ періодъ перехода отъ передвижничества къ „Міру Искусства".

V.

Уже ближайшее послѣ поѣздки выступленіе на весенней академической выставкѣ 1902 г. знаменательно. Правда, появившіеся на ней „Идолы" („языческое"), мотивъ потомъ нѣсколько разъ варьировавшійся, „Заморскіе гости" были задуманы еще до поѣздки въ Парижъ, но и въ нихъ и въ нѣсколько ранѣе написанномъ „Походѣ Владиміра на Корсунь" (Красные паруса") совсѣмъ уже иной характеръ

живописи, чѣмъ въ прежнихъ работахъ. Даже въ появившейся на той же выставкѣ картинѣ „Зловѣщіе", (Музей Александра III) одной изъ лучшихъ „картинъ настроенія", столь характерныхъ для Левитановскаго періода, чувствуется еще общій характеръ русской живописи того времени. Въ болѣе же раннихъ работахъ общія темныя краски, мѣстами мятость реалистическаго рисунка. Инымъ языкомъ, иными пріемами, иными красками заговорила пріобрѣтенная Государемъ картина Рериха „Заморскіе гости". Новымъ вѣяніемъ старины невѣдомой, но чувствуемой повѣяло отъ пестрыхъ ладей, синей, какъ поется въ пѣснѣ, рѣки, зеленаго не нашего, не теперешняго берега, вглядывающихся въ него фигуръ. Также и въ „Идолахъ" совсѣмъ по иному зазвучали сильныя краски, весь обликъ пейзажа и фигуры. Художникъ покончилъ съ бутафорской историчностью, съ передвижническимъ реализмомъ и вполнѣ опредѣленно перешелъ къ стилю, къ декоративности, къ совсѣмъ новымъ средствамъ передачи своихъ мечтаній, какъ бы таинственныхъ воспоминаній о старинѣ. Годъ спустя появившаяся на выставкѣ „Міра Искусства" и пріобрѣтенная Третьяковской галлереей картина „Городъ строятъ" вызвала большіе толки отрицательнаго характера и даже нападки на совѣтъ галлереи за пріобрѣтеніе. Въ то время была еще

непонятна художественная преднамѣренность широкаго декоративнаго письма, упрощеннаго рисунка, примитивизма формъ, чѣмъ обусловливалась импрессіонистская жизненность исторической картины, чего такъ добивался Рерихъ, столь далеко ушедшій отъ компромиссовъ Васнецовскаго историзма. Смѣлость художника, какъ бы слѣдовавшаго завѣту Куинджи, конечно, обусловливалась сущностью его дарованія, но не дала ли ей просторъ и заграничная поѣздка?

Если годъ этой поѣздки все же считать еще учебнымъ годомъ для Рериха, то очень скоро по возвращеніи, послѣ появленія сразу давшихъ ему имя картинъ, начался полный расцвѣтъ его дѣятельности и какъ художника и какъ до извѣстной степени офиціальнаго художественнаго дѣятеля. Сейчасъ же по возвращеніи, онъ избирается секретаремъ и членомъ комитета Общества Поощренія Художествъ. Начавшіяся опредѣленныя обязанности и женитьба въ томъ же (1901) году на дочери архитектора Е. И. Шапошниковой требовали извѣстной осѣдлости, но ничуть не отразились на чисто художественной дѣятельности, на энергіи въ изученіи искусства и старины. Задумывается и исполняется цѣлый рядъ картинъ. Въ 1902 г. производятся раскопки въ Новгородской губ., дѣлаются

сообщенія въ Археологическомъ обществѣ, начинаются усердныя занятія каменнымъ вѣкомъ. Собранныя богатыя коллекціи предметовъ этого вѣка были потомъ частью пожертвованы различнымъ музеямъ. Складывавшаяся жизнь, можетъ быть, не вполнѣ отвѣчала личнымъ стремленіямъ Рериха въ молодости. На почвѣ увлеченія простотой жизни, близостью къ природѣ древнихъ жило стремленіе къ свободѣ отъ вещей, предметовъ, которые неминуемо прикрѣпляютъ къ мѣсту, обременяютъ работами, посторонними ближайшимъ и увлекавшимъ задачамъ. Примѣромъ могъ быть отчасти доведенной до чрезвычайной простоты образъ жизни Куинджи, богатаго и щедраго человѣка, жившаго безъ прислуги. Но скитальчество, принципіальное omnia mea mecum porto трудно совмѣстимы съ работой художника, тѣмъ болѣе семейнаго. Также и коллекціонерство, которому Рерихъ былъ чуждъ по своимъ раннимъ влеченіямъ въ личной жизни, слишкомъ заманчиво для художника, влюбленнаго въ старину и въ искусство. Коллекціи предметовъ каменнаго вѣка сравнительно могутъ быть не громоздки, но съ 1909 г. начинается коллекціонерство картинъ, благодаря случайно пріобрѣтеннымъ въ Россіи нѣсколькимъ стариннымъ картинамъ голландской школы. Сейчасъ число этихъ исключительно старин-

ныхъ нидерландскихъ и голландскихъ картинъ доходитъ до 200.

Въ 1903 году возникло просуществовавшее, къ сожалѣнію, недолго чрезвычайно интересное предпріятіе, постоянная выставка „Современное искусство", одной изъ задачъ котораго весьма въ то время нужныхъ, было „показывать" выдававшихся новыхъ художниковъ. Послѣ Сомова былъ показанъ Рерихъ. Думается, что уже на этой выставкѣ, и черезъ годъ на выставкѣ этюдовъ старины онъ всталъ на ту высоту, на которой стоитъ до сихъ поръ, всего черезъ пять лѣтъ послѣ своего перваго выступленія. Онъ показалъ себя всесторонне, показалъ результаты своихъ учебныхъ лѣтъ, образцы того, чего онъ уже достигъ и что въ будущемъ все ярче опредѣлялось и развивалось. Рисунки углемъ съ натурщиковъ, рисунки череповъ, головокъ, чаекъ, вороновъ, многочисленные пейзажные этюды, вродѣ „Часовни", „Чащи", „Сосенъ", „Лѣса", „Этюда въ Домовичахъ", „Дворика" и др. несомнѣнно доказали, что авторъ столь критиковавшейся картины „Городъ строятъ" умѣетъ рисовать съ самой передвижнически-академической точки зрѣнія. Въ сильныхъ и оригинальныхъ пейзажахъ, уже послѣ Левитановскаго типа, когда сознательнымъ принципомъ стало обобщеніе формъ, сказалось любовное,

широкое изученіе природы. Съ другой стороны, ярко и опредѣленно выступили оригинальность, разнообразіе, богатство рериховской фантазіи въ такихъ картинахъ, какъ „Борьба со змѣемъ", „Кочевники", фризъ „Сибирскія древности", панно „Княжая охота", „Воины", „Заповѣдное мѣсто", „Разсказъ о Богѣ", чрезвычайно поэтичные „Городъ разовѣтъ", „Городокъ удѣльный", „Городъ зимой", „Волховъ", другія извѣстныя картины и ихъ варьянты. Поэзію прошлаго, то, что мерещилось въ сказкахъ, былинахъ, въ поэтическихъ строкахъ „Слова о полку Игоревѣ" между сухихъ строкъ лѣтописей, въ преданьяхъ и повѣрьяхъ, художникъ пытается передать яркой уже своеобразностью стиля и красокъ. Не намъ сейчасъ точно опредѣлить и суммировать результаты художественной работы, произведенной надъ собой Рерихомъ, глубину и серьезность его чисто формальныхъ исканій, но наряду съ другими индивидуалистами „Міра Искусства" онъ выяснилъ необходимость и иныхъ формъ живописнаго выраженія, кромѣ чисто реалистическихъ и натуралистическихъ. Крайніе новаторы нашего времени забываютъ, что современный уходъ въ живопись и въ чисто живописныя задачи былъ бы невозможенъ, если бы не предшествовала эта крупнѣйшая формальная переработка способовъ выраженія сюжета. Переработка

формы у Рериха органически связана съ его таинственнымъ постиженіемъ прошлаго, съ его своеобразнымъ постиженіемъ природы, которая такъ много разсказываетъ художнику холмами, камнями, серебряными рѣками, темными лѣсами, фантастическими очерками громоздящихся облаковъ. Уже въ первыхъ его работахъ реалистическая красота природы, моментовъ облекалась еще въ красоту фантастическую, какъ бы существовавшую когда-то. Отсюда былая поэзія ночи, вечера, ранняго утра надъ старинными городками, былая поэзія кургановъ, рѣкъ и озеръ, морского берега съ нагроможденными камнями. Это особое пониманіе природы слито у Рериха съ особымъ пониманіемъ старинной архитектуры. Существуетъ тѣсная таинственная связь между стариннымъ искусствомъ и природой, чарующая гармонія искусства въ природѣ. „Красота города и природы,—говоритъ художникъ въ одной изъ статей,—въ своей противоположности идутъ рука объ руку и, обостряя обоюдное впечатлѣніе, даютъ сильную терцію, третьей нотой которой звучитъ красота „невѣдомаго".

VI.

Въ 1903 г. вмѣстѣ съ женой Рерихъ совершаетъ большую поѣздку по Россіи, по Волгѣ, стариннымъ городамъ

Ярославской, Владимірской губ. и западнаго края. Въ результатѣ поѣздки и интенсивной четырехмѣсячной работы 75 этюдовъ памятниковъ старины и до 500 фотографій, снятыхъ женой художника. Лѣтомъ слѣдующаго 1904 г. онъ побывалъ и работалъ въ Твери, Угличѣ, Калязинѣ, Валдаѣ и Звенигородѣ.

Выставка этюдовъ, скромно и даже безплатно устроенная въ маломъ выставочномъ залѣ Общества Поощренія Художествъ, прошла мало замѣченной и отмѣченной. Къ несчастью, мысль пріобрѣсти все выставленное для музея не осуществилась, благодаря начавшейся японской войнѣ. Одновременно нѣкій Грюнвальдъ устраивалъ выставку картинъ русскихъ художниковъ заграницей. На нее попали рериховскіе этюды старины (также картина „Сбираются старцы") и, надо думать, безслѣдно затерялись гдѣ-то въ Америкѣ. Объ авантюрѣ, безпомощной жертвой которой оказались художники, въ свое время не мало писали и говорили. Кое-что изъ работъ Рериха, впрочемъ, пріобрѣтено музеемъ въ С. Франциско.

Нельзя не жалѣть глубоко объ этой утратѣ. Въ изображеніяхъ знаменитыхъ и менѣе извѣстныхъ памятниковъ старины можетъ быть впервые было показано, какъ надо ихъ понимать, чувствовать и передавать. Многіе этюды—

не копіи съ натуры, а картины по проникновенію въ сущность изображаемаго. Ранѣе старина передавалась какъ бы съ архитектурно-научной, увражной точки зрѣнія, нерѣдко даже въ графическихъ и красочныхъ поправкахъ; при передачѣ стѣнныхъ росписей пропадала ковровая декоративная прелесть расписанныхъ стѣнъ. Стиль коньковъ и полотенецъ отражался на всемъ воспріятіи старины. Рерихъ освѣтилъ, показалъ современную живую красоту памятниковъ въ той сложной обвѣянности историзмомъ, гдѣ красота формъ подчеркивается постепеннымъ умираніемъ, гдѣ печать времени выдѣляетъароматъ старинной работы, ея своеобразную фактуру, декоративную утонченность живописныхъ и оригинально-архитектурныхъ задачъ. Церкви Ярославля и Ростова съ ихъ росписями, весь Ростовъ-городокъ на озерѣ, Псковскія Печоры съ ихъ смѣшеніемъ архаизма и пышности богатыхъ главъ, средневѣковый обликъ стѣнъ и башенъ Изборска, годуновская крѣпость Смоленска, созданный геніемъ ростовскаго строителя, Воскресенскій монасытрь въ Угличѣ, уцѣлѣвшая старина Пскова, остатки замка въ Венденѣ, развалины въ Трокахъ и мн. др.—все это живописно, характерно запечатлѣно въ небольшихъ этюдахъ. Многіе современные копировщики старины идутъ отъ Рериха, но имъ чужда раскрывшаяся для него тайна обаянія самихъ памятниковъ, тайна законовъ, по которымъ старина,

обработанная временемъ, такъ гармонируетъ съ природой. Не легко выбраться изъ фотографированія деталей, строго передать главное—цѣльность силуэта, прелесть пропорцій при характерной массивности и конструктивности, прелесть неожиданной ассимметріи и говорящей скромности украшеній, очарованіе красокъ и тоновъ, смягченныхъ временемъ. Можно представить, какъ увлекательна была для Рериха непосредственная передача старины, гдѣ онъ находилъ постоянно художественныя подтвержденія своему интуитивному чувству и своимъ знаніямъ. Съ другой стороны, какую опору для фантазіи, для выработки живописныхъ средствъ выраженія давало непосредственное изученіе прекрасныхъ памятниковъ, ихъ художественнаго остова, конструктивнаго и живописнаго смысла. Много дали Рериху его художественныя поѣздки по Россіи. Яркой наглядной пропагандой русской старины были привезенные имъ этюды, а также и убѣдительными иллюстраціями его выступленій печатныхъ и устныхъ въ разныхъ обществахъ.

VII.

Конечно, изслѣдователь и пропагандистъ старины и искусства въ Рерихѣ тѣсно сливается съ художникомъ. Художественная фантазія побуждала къ научнымъ изслѣдо-

ваніямъ, а пропаганда часто вызывалась художественными обидами и огорченіями, вызванными вандализмами и грубымъ непониманіемъ. Крупная сила теченія „Міра Искусства“ при его возникновеніи заключалась въ томъ, что нѣкоторые его художники были одновременно выдающимися писателями по искусству и яркими его пропагандистами, каковы, напр., Александръ Бенуа и Игорь Грабарь. Рерихъ также примыкаетъ къ нимъ. Но пробуя себя въ литературныхъ опытахъ, онъ не работалъ надъ большими изслѣдованіями по исторіи искусства. Большинство статей и замѣтокъ художника — въ связи съ его археологической дѣятельностью, возникавшими вопросами по охранѣ памятниковъ старины, вандализмами (напр., относительно Спаса Нередицкаго, Софіи Новгородской), путевыми впечатлѣніями отъ поѣздокъ по Россіи и пр. Серьезныя археологическія занятія Рериха начались очень рано, еще на университетской скамьѣ. Уже съ 1894 г. онъ производитъ рядъ археологическихъ изслѣдованій, въ 1897 г. напечатанъ въ „Новомъ Времени“ его первый фельетонъ „О раскопкахъ“ и статьи въ „Запискахъ Императорскаго русскаго археологическаго общества“. Въ 1898—1900 гг. только что кончившій университетъ и Академію художникъ читаетъ курсъ лекцій въ археологическомъ институтѣ, принимаетъ участіе

въ экскурсіяхъ археологическаго института по Петербургскому, Ямбургскому и Царскосельскому уѣздамъ, производить по порученію археологическаго общества раскопки въ Старицкомъ и Валдайскомъ уѣздахъ. Къ 1902 г., когда начались серьезныя занятія каменнымъ вѣкомъ, относятся раскопки въ Новгородской губ. и сообщенія въ Русскомъ археологическомъ обществѣ. Къ этой области относятся, пожалуй, наиболѣе любовныя научно-художественныя работы Рериха. Гимнъ искусству каменнаго вѣка воспѣтъ въ интересной публичной лекціи 1908 г. (среди организованныхъ тогда другихъ лекцій по искусству въ Юсуповскомъ дворцѣ на Литейномъ проспектѣ) и въ своеобразной статьѣ „Радость искусству". „Радость жизни разлита въ свободномъ каменномъ вѣкѣ. Понимать его какъ дикую некультурность, будетъ ошибкой неосвѣдомленности". Мало того. „Для понятія о началѣ нашего искусства надо обратиться къ откровеніямъ каменнаго вѣка". Черезъ нихъ идетъ путь исканій. „Быть можетъ, именно завѣты каменнаго царства стоятъ ближе всего къ исканіямъ нашего времени". Послѣ поѣздки по Финляндіи, гдѣ были осмотрены старинные храмы съ ихъ интересной стѣнописью, мѣстами попорченной и забѣленной, впечатлѣнія отразились въ докладѣ и статьѣ „Древнѣйшіе финскіе храмы". Давнюю и

заманчивую мысль изслѣдовать Новгородскій Кремль частью удалось осуществить въ 1910 г., когда на одномъ изъ его участковъ были произведены раскопки.

Знакомство съ древней литературой сказалось въ статьяхъ Рериха на выработкѣ своеобразнаго языка. Созданы новые удачные термины, напр., „тихіе погромы". Часть этихъ статей*) выпущена въ 1914 г. издательствомъ Сытина, какъ первая книга „Собранія сочиненій". Въ книгѣ разбросаны мысли, которыя могутъ дать ключъ къ пониманію авторомъ искусства вообще и къ выясненію его собственнаго искусства. „Скандинавскій вопросъ — одинъ изъ самыхъ красивыхъ среди задачъ художественныхъ". По глубинѣ сравнить съ нимъ можно только вопросъ о восточныхъ движеніяхъ. „Скандинавская стальная культура, унизанная сокровищами Византіи, дала Кіевъ"... „Цѣлыя страницы прекрасныхъ и тонкихъ украшеній Востока внесли на Русь монголы (татары), повитые богатыми дарами

*) Печатались онѣ въ журналахъ: „Старые годы", „Міръ искусства", „Вѣсы", „Искусство", „Золотое Руно", „Аполлонъ", „Вѣстникъ Европы", „Нада" (Сараево), „Moderny Revue", а также въ газетахъ „Новости", „Міровые отголоски", „Новое Время", „Русское Слово", „Биржевыя Вѣдомости" и др., въ „Собраніи сочиненій" наиболѣе раннія помѣчены 1898 г.

Китая, Тибета, всего Индостана". Для понятія о нашихъ началахъ искусства надо обращаться „къ Индіи, Монголіи, Китаю или къ Скандинавіи, или къ чудовищной фантазіи финской"... (ст. „Радость искусству"). „Черезъ Византію грезилась намъ Индія; вотъ къ ней мы и направляемся... „Живетъ въ Индіи красота. Заманчивъ великій индійскій путь"... (ст. „Индійскій путь"). Понятно, какими сложными являются корни древняго и стариннаго русскаго искусства, особенно иконописи. Еще въ 1903 г. въ статьѣ „По старинѣ" Рерихъ пишетъ: „Даже самые слѣпые, даже самые тупые скоро поймутъ великое значеніе нашихъ примитивовъ, значеніе русской иконописи, поймутъ и заахаютъ". А въ статьѣ „Радость искусству" въ 1908 г. могъ уже говорить о своемъ предсказаніи, какъ о совершившемся фактѣ: „выростаетъ сознаніе о настоящей украшаемости, „декоративности"... Только недавно усмотрѣли въ иконахъ и стѣнописяхъ не грубыя, неумѣлыя изображенія, а великое декоративное чутье, овладѣвавшее даже огромными плоскостями". Тѣмъ болѣе ужасны все еще продолжающіеся „тихіе погромы". Все еще не понимаютъ, что „въ памятникахъ вложены капиталы великіе", даже въ самомъ буквальномъ утилитарномъ смыслѣ. (ст. „Возстановленія"). И опять параллельно съ древними: „обѣднѣли мы красо-

той"... въ каменномъ вѣкѣ лучше понимали значеніе украшеній, ихъ оригинальность, безконечное разнообразіе... „Стыдно для нашего времени: въ древности ни одного предмета безъ украшеній". А между тѣмъ и современная Русь—„неотпитая чаша" для Рериха. Онъ пораженъ былъ работами раненыхъ солдатъ въ Художественныхъ мастерскихъ для увѣчныхъ воиновъ и „еще разъ увѣровалъ окончательно въ совершенно невѣроятныя способности народа".

Знакомство съ научной и литературной дѣятельностью художника наглядно показываетъ, насколько интуиція его питалась изученіемъ, насколько для него широки горизонты искусства и насколько подлиннымъ священнымъ девизомъ, а не парадоксомъ является „будущее въ прошломъ". Но Рерихъ не принадлежитъ къ ретроспективистамъ, исключительно преданнымъ старинному искусству и стариннымъ формамъ. Онъ пристально приглядывался и приглядывается къ настоящему, къ современному движенію европейскаго искусства, чему помогали и помогаютъ неоднократныя поѣздки заграницу.

VIII.

Весьма знаменательнымъ въ жизни и художественной дѣятельности Рериха является 1906 г., когда онъ былъ

назначенъ директоромъ школы Общества Поощренія Художествъ и, воспользовавшись оффиціальнымъ отпускомъ, съ апрѣля по сентябрь, совершилъ поѣздку заграницу*). Начавшись Женевой и Парижемъ, эта поѣздка была главнымъ образомъ путешествіемъ по Италіи. Съ одной стороны сильныя „горныя впечатлѣнія" (ярко повторявшіяся потомъ во время путешествія по Кавказу), напр., незабываемое впечатлѣніе „красныхъ горъ".

Съ другой, широкое знакомство съ Италіей, итальянскимъ искусствомъ, обликомъ итальянскихъ старинныхъ городовъ и пейзажей, а въ Парижѣ съ работами Дегаза, Писсаро, Ванъ Гога и особенно Гогена. Поѣздка эта должна была сильно повліять на весь складъ художника, хотя опять менѣе всего хочется говорить о прямыхъ опредѣленныхъ вліяніяхъ, тѣмъ болѣе заимствованіяхъ. Скорѣе опять на многое окончательно открылись глаза его, многое ещѳ бродившее установилось и опредѣлилось. Какъ раньше съ Врубелемъ, Пювисъ-де-Шаванномъ нашлись новыя опредѣленныя созвучія. Беноццо Гоццоло съ прелестью его нарядныхъ росписей, какъ въ Флорентійской капеллѣ

*) Слѣдовавшими затѣмъ поѣздками были: въ 1909 г. въ Лондонъ, на Рейнъ и въ Голландію, въ 1911 г.—вторично на Рейнъ и въ Голландію, кромѣ того неоднократныя поѣздки въ Парижъ.

Палаццо Медичи, Джотто съ его выразительностью и отзвуками византизма, вообще итальянскіе примитивы особенно Сіенской школы обогатили представленіе о примитивизмѣ и декоративности, обильно питавшееся формами византійскими и древне-русскими. Гогенъ какъ бы подтвердилъ и далъ просторъ стремленію къ яркому сочетанію красокъ, къ широкому и упрощенному сочетанію красочныхъ плоскостей. Дивный демонизмъ горъ далъ еще большій просторъ фантазіи, говоря нигдѣ не повторяющимися красотами структуры, красокъ, поразительно разнообразныхъ моментовъ, когда, напримѣръ, при солнечномъ заходѣ или восходѣ мрачно — траурныя снѣговыя вершины горятъ золотомъ и пурпуромъ, а внизу въ ущельяхъ стелется глубокая синева. Накопленія впечатлѣній отъ природы и произведеній искусства перерабатывались во внутренней лабораторіи художника наряду съ ранѣе заложенными настолько сложно, что не можетъ быть рѣчи объ эпигонствѣ, даже опредѣленномъ эклектизмѣ. Въ переработкѣ своего изощренность Врубеля и Гогена слилась съ изощренностью иконописи и примитивовъ, эмалеваго богатства византійскихъ и восточныхъ красокъ. Горы говорили не горными пейзажами, а необычайностью красокъ, дивнымъ таинственнымъ складомъ своихъ основныхъ формъ, основной

структуры, красотой камня, когда-то въ мелкихъ поддѣлкахъ такъ непосредственно и богато служившаго человѣку.

Вернувшись изъ заграничнаго путешествія съ богатымъ запасомъ впечатлѣній и складывавшимися задачами новыхъ живописныхъ попытокъ, Рерихъ вступилъ въ должность директора школы Общества Поощренія Художествъ, и съ этихъ поръ начинается его особенно продуктивная, интенсивная дѣятельность художника и художественнаго администратора и организатора.

Частью благодаря энергіи и работоспособности, частью потому, что обѣ дѣятельности отвѣчали стремленіямъ художника, для него оказалось возможнымъ и плодотворнымъ столь трудное совмѣстительство. Можетъ быть, по самой своей натурѣ культурнаго художника и пропагандиста, онъ не могъ замкнуться въ преслѣдованіи только индивидуально-художественныхъ задачъ, можетъ быть, манилъ постъ общественно-художественнаго дѣятеля. Все русское народное искусство, всѣ недавнія задачи его возрожденія и сохраненія слишкомъ близки Рериху.

Отсюда большое участіе его въ работахъ извѣстнаго художественно-промышленнаго производства села Талашкина Смоленской губ., гдѣ на основахъ народныхъ и новыхъ формъ создавались попытки осуществленія художест-

веннаго стиля въ бытѣ. Рерихъ выступилъ теоретическимъ защитникомъ и пропагандистомъ, поставивъ въ одной изъ своихъ статей широкій вопросъ, „можетъ ли быть промышленность нехудожественной", и доказывая, что „само фабричное производство — это неизбѣжное зло — должно быть порабощено искусствомъ".

Нельзя сказать, чтобы среди другихъ художниковъ, работавшихъ для Талашкина, каковы Врубель, Малютинъ, Полѣнова, Рерихъ проявилъ непосредственное дѣятельное участіе, но несомнѣнно, онъ былъ однимъ изъ вдохновителей прекраснаго предпріятія. Изъ тогдашнихъ работъ художника, сдѣланныхъ для мастерской, надо отмѣтить эскизы мебели, эскизы рѣзьбы по дереву. Къ тому же времени относятся первыя работы для мозаики и маіолики. Все тогдашнее движеніе, оцѣнка котораго въ будущемъ, не разрослось, конечно, до размѣровъ аналогичнаго движенія, созданнаго англійскими прерафаэлитами. Уровень общаго и государственнаго образованія былъ еще слишкомъ низокъ, да и русская дѣйствительность не давала почвы, особено въ наступившее смутное время.

---

*) „Талашкино". Изд. „Содружества". Спб. 1905 г. Помимо „Талашкина", вопросъ блестяще освѣщался въ журналѣ „Міръ Искусства" и въ такомъ предпріятіи, какъ „Современное искусство".

Широкое поле въ области насажденія художества открылось для Рериха съ назначеніемъ его директоромъ школы. Школа Общества Поощренія, наряду съ другими нашими большими художественно-промышленными училищами, носила официіально-показной характеръ, питаясь омертвѣлыми трафаретами по устарѣвшимъ западнымъ образцамъ и безсистемной копировкой формъ русскихъ. Хуже всего было поставлено общее художественное образованіе благодаря отчасти именно тенденціи отдѣлять чистое искусство отъ художественной промышленности. Не производя крупной ломки, Рерихъ проявилъ большую настойчивость, реформируя школу. Исходя изъ чисто художественныхъ тенденцій, изъ принципа „искусство едино", привлекая въ преподаватели постепенно извѣстныхъ талантливыхъ художниковъ, новый директоръ быстро поднялъ уровень въ общерисовальныхъ и этюдныхъ классахъ. Открылось и открывается много новыхъ спеціальныхъ классовъ и мастерскихъ, причемъ ученики практически знакомятся съ техникой производствъ. Организуются лекціи по вопросамъ искусства, экскурсіи, основанъ музей современной живописи. При абсолютной свободѣ поступленія и занятій, совмѣщая самые разнообразные элементы стремящихся къ художественному образованію, школа имѣетъ

тенденцію стать народной школой искусства, крупнымъ художественно-просвѣтительнымъ учрежденіемъ, гдѣ подходъ къ изученію спеціальностей идетъ черезъ общее художественное образованіе и гдѣ можно дойти до этого изученія, начиная съ самыхъ низшихъ ступеней. Задача очень большая, очень трудно достижимая въ идеалѣ, ибо показная сторона при благихъ намѣреніяхъ должна оправдываться серьозностью постановки дѣла во всѣхъ деталяхъ. Но самая постановка задачи нѣчто очень крупное, обусловленное широтой художественныхъ запросовъ, а многія уже совершившіяся осуществленія таковы, что, казалось бы, должны поглотить все время и всю энергію художника тѣмъ болѣе, что при чрезвычайномъ ростѣ числа учениковъ (сейчасъ до 2000) средства остаются очень ограниченными. Между тѣмъ удивительная художественная продуктивность за истекшее десятилѣтіе директорства у всѣхъ на глазахъ.

IX.

Утвердивъ себя въ русскомъ художествѣ, Рерихъ занялъ оригинальное положеніе на нашихъ выставкахъ, появляясь на нихъ періодическими, но почти всегда значительными и количественно и качественно выступленіями, иногда черезъ большіе промежутки времени. Такъ, въ

столицахъ онъ совсѣмъ не появлялся на выставкахъ между 1905-1909 годами, хотя художественная дѣятельность его была очень напряженной. Достаточно сказать. что за это время имъ выполнено до 200 работъ. Говорила ли здѣсь принципіальная враждебность къ выставкамъ, какъ къ вынужденному и по существу уродливому способу демонстрированія, о чемъ художникъ не разъ высказывался, или ему просто не хотѣлось появляться ежегодно, дробить общее впечатлѣніе цикловъ своихъ картинъ. Но почти всегда выступленія носили характеръ обдуманности, цѣльности или разносторонности. Кромѣ того, кончая иныя картины очень быстро, другимъ, наоборотъ, художникъ давалъ „отстояться", кончая ихъ черезъ годъ, два, три, какъ было, наприм., съ „Боемъ" „Владыками нездѣшними" (начата въ 1904 г., кончена въ 1907 г.) и др. Зато въ промежутокъ выставочнаго молчанія въ Россіи начались заграничныя выступленія. Такъ, первая заграничная выставка Рериха устраивается въ Прагѣ въ 1905 г., по приглашенію общества Manes. Отсюда, пополненная новыми работами, она переправляется въ Берлинъ, Вѣну, Дюссельдорфъ, а въ 1906 г. часть въ Миланъ и Венецію *). Въ результатѣ

*) Затѣмъ работы Рериха появляются заграницей то на отдѣльныхъ выставкахъ, то на устраиваемыхъ Дягилевымъ, то въ русскихъ

заграничныхъ выступленій Рерихъ избранъ членомъ „Осенняго салона", Реймской академіи, получилъ разныя награды. Картина его „Ростовъ Великій" пріобрѣтена Римскимъ національнымъ музеемъ, „Человѣкъ со скребкомъ" Люксембургскимъ, „Синяя роспись" парижскимъ музеемъ декоративныхъ искусствъ. Въ различныхъ заграничныхъ изданіяхъ печатались спеціальныя статьи о художникѣ. Вообще среди современныхъ русскихъ художниковъ онъ одинъ изъ наиболѣе сейчасъ популярныхъ заграницей, что и понятно. Оригинальность и богатство фантазіи, основанной на изученіи и своеобразномъ постиженіи, говорятъ не однимъ только „восточнымъ экзотизмомъ", пріобщеннымъ къ европейской живописи.

Уже первое послѣ продолжительнаго молчанія выступленіе Рериха на выставкѣ „Салонъ" 1909 г., устроенной Сергѣемъ Маковскимъ въ Меньшиковскомъ дворцѣ, показало, насколько обогатились задачи художника. Всего было

отдѣлахъ всемірныхъ выставокъ. Такъ, въ 1906 г. въ Парижѣ, въ русскомъ отдѣлѣ Salon d' Automne, въ 1908 г. опять въ Парижѣ на выставкѣ, устроенной кн. Тенишевой, гдѣ были выставлены также работы Билибина, Щусева и издѣлія Талашкина, и затѣмъ въ Венеціи. Далѣе слѣдуютъ выставки въ Лондонѣ, Мюнхенѣ, Венеціи въ 1910 г., въ Римѣ Брюсселѣ, передъ войной въ Мальмѣ.

выставлено 32 работы и въ томъ числѣ такія, какъ „Бой", пріобрѣтенный Третьяковской галлереей, „Сокровище Ангеловъ", „Пещное дѣйство", пріобрѣтенное музеемъ Александра III, Печоры и др. „Бой", можетъ быть, одна изъ самыхъ выдающихся и совершенныхъ картинъ Рериха и по краскамъ, и по захватывающей одухотворенности, начатъ былъ иначе, съ фигурами Валькирій въ облакахъ, потомъ упраздненными. Здѣсь не подробности боя, а его атмосфера, грозная, фантастически реальная, вѣющая далекимъ сказочнымъ прошлымъ. Детали боя пропадаютъ въ общемъ гармоническомъ напряженіи, гдѣ съ какой-то необычайной естественностью привлечено участіе природы. Природа и люди слились въ одно, красные паруса лодокъ, наполненныхъ воинами, зловѣще выдѣляются на фонѣ золотого, съ разорванными облаками, какъ бы взволнованнаго неба, темно-синяго волнующагося моря, силуэтовъ укрѣпленныхъ острововъ. Все проникнуто мрачной поэзіей, характерностью и красотой момента. Въ этой картинѣ особая слитность композиціи и красокъ, удачно угаданныхъ. Большая картина „Сокровище Ангеловъ", очень красивая по мистическому замыслу и нѣсколько врубелевскимъ краскамъ, была, пожалуй, прототипомъ цѣлаго ряда картинъ апокалипсическаго характера. Далеко, въ горнихъ селеніяхъ,

съ райскими птицами, деревьями и городами сонмы ангеловъ въ бѣлыхъ одеждахъ съ лазоревыми крыльями сторожатъ таинственное сокровище — камень, съ которымъ загадочно связаны судьбы міра. Въ сильномъ и характерномъ „Пещномъ дѣйствѣ" историзмъ и иконописныя формы оригинально слиты съ реалистической передачей освѣщенія и блеска. На этой же выставкѣ появились „Древняя жизнь", „Пѣснь о Викингѣ", „Задумываютъ одежду", „Эскизы къ Валькиріи", этюды Финляндіи, „Печоры". Вообще эта выставка показала результаты самобытной выработки, обогащенной и подтвержденной все большимъ углубленіемъ въ старинное искусство и знакомствомъ съ первоклассными образцами современной европейской живописи. Путь обобщенія и упрощенія, начавшійся опредѣленно съ картины „Городъ строятъ", привелъ къ обобщенной цѣльности Боя. Очарованіе Врубелевскихъ тоновъ, красочныхъ переливовъ иконописи и восточной живописи, сочетаній широкихъ цвѣтныхъ плоскостей Гогена вылилось въ начавшуюся еще съ „Заморскихъ гостей" разработку живописныхъ задачъ, столь занимающихъ художника. Онъ прошелъ школу реализма, но стремленіе обобщать сказалось очень рано. Оно было заложено въ самомъ существѣ дарованія, питалось интуитивно и въ то-же время сознательно, благодаря под-

линному и глубокому проникновенію въ старину, стремленію къ фантастическому. Уже послѣ первыхъ картинъ стало ясно, что для разработки привлекавшихъ темъ реалистическіе пріемыбезсильны. Зная, какъ по существу неизмѣнны формы міра и природы, мы, однако, въ своихъ представленіяхъ совсѣмъ иначе, не въ обыденно реалистическихъ формахъ, рисуемъ жизнь древнихъ, обликъ ихъ самихъ и ихъ обстановки, тѣмъ болѣе фантастическій міръ легенды, сказки, мистическихъ видѣній. Также законенъ и фантастическій, недопускаемый реализмомъ, произволъ красокъ изумительные образцы котораго дало древнее, особенно восточное искусство. Этотъ произволъ опредѣленно выразился у Рериха не сразу и, питаясь опять таки прирожденной склонностью къ декоративности, пониманію искусства, какъ украшенія, воспитался и утвержденъ на разнообразныхъ образцахъ и примѣрахъ стараго и новаго исскусства. Вообще путь, которымъ шелъ и идетъ Рерихъ къ своему искусству, чрезвычайно интересенъ. У него несомнѣнно богато развита усвояемость глаза, способность выбора, претворенія и приспособленія. Но процессъ выработки обусловливался менѣе всего пристальнымъ изученіемъ образцовъ. Изученіе это, далеко на видъ не поверхностное (укажу, кромѣ церковныхъ картинъ, иллюстраціи къ „Романовскому сборнику"),

давалось какъ бы на-лету, и собственное вырабатывалось при его помощи въ связи съ богатой фантазіей и тѣмъ композиціоннымъ, въ смыслѣ обобщенности, копированіемъ натуры, образцы котораго даютъ рериховскіе этюды древнихъ церквей, старины и пейзажей. Фантастическія темы Рериха менѣе всего надуманы, онѣ зарождаются какъ бы непроизвольно, нерѣдко въ связи съ сильными личными впечатлѣніями и переживаніями, иногда музыкальными (художникъ большой поклонникъ музыки Вагнера, Мусоргскаго, Лядова, Римскаго-Корсакова, Скрябина, Дебюсси). Впрочемъ, о фантастическихъ темахъ Рериха мало сказать зарождаются. Онѣ какъ бы со всѣхъ сторонъ окружаютъ его, запасъ ихъ какъ бы неисчерпаемъ. Поиски темъ какъ бы незнакомы художнику. Надо думать, темы зарождаются у него ранѣе въ литературно-поэтическомъ смыслѣ, чѣмъ въ живописномъ, но разработка композицій обыкновенно идетъ отъ красочнаго пятна къ темѣ, рѣже всего отъ чернаго рисунка. Сначала дѣлаются маленькіе эскизы, нерѣдко съ опредѣленными задачами общаго тона, напримѣръ, краснаго или синяго. Техника и способы разнообразны и мѣняются. Въ техникѣ раннихъ работъ преобладали жирные мазки, но уже картина „Сбираются старцы“ была передѣлана отчасти подъ впечатлѣніемъ Сегантини. Послѣ масла,

акварели, гуаши, повременамъ темперы („Заморскіе гости"), пастели („Бой") болѣе раннихъ работъ, приблизительно съ 1906 г. художникъ почти исключительно перешелъ къ темперѣ и пастели. Почти всѣ большія картины послѣднихъ лѣтъ написаны темперой, что и понятно. Все большая забота о живописныхъ задачахъ требовала большей чистоты, силы и свѣжести красокъ. Работаетъ художникъ быстро, но не всегда сразу кончаетъ, иногда возвращается къ начатымъ картинамъ и перерабатываетъ ихъ. Сейчась едва ли возможно разобраться, насколько въ воздѣйствіи на насъ играютъ роль своеобразный историзмъ, оригинальная фантастичность темъ, поэтичность вымысла и самая живопись, насколько даже они тѣсно связаны и обусловлены другъ другомъ. Очевидно, понимая значеніе живописи самой по себѣ, Рерихъ не уходитъ, подобно новѣйшимъ новаторамъ, отъ темъ къ абсолютности, ирреальности живописныхъ задачъ. И въ то—же время, воспріявъ древній стилизмъ, современные принципы „неправильной линіи", живописной декоративности, художникъ не даетъ еще вполнѣ уразумѣть, насколько глубоко и серьезно выработаны основы его собственнаго стиля, сколько въ нихъ чисто живописной оригинальности. Тѣмъ не менѣе необходимо отмѣтить, что, чѣмъ далѣе тѣмъ чаще примѣняются термины „по рериховски",

„рериховскія облака“, „рериховскіе камни“ и пр. Не признаки-ли это очень важнаго для художника признанія?

X.

Стремленіе къ декоративности, въ основѣ котораго совершенно сознательное пониманіе одной изъ самыхъ подлинныхъ живописныхъ задачъ, ярко проявилось въ современной живописи частью какъ результатъ пристальнаго изученія стариннаго искусства, особенно стѣнныхъ росписей. Реализмъ съ его основнымъ станковымъ характеромъ живописи былъ чуждъ декоративности и, въ частности, съигралъ плачевную роль въ исторіи нашего церковнаго художества. Несмотря на сухость и безжизненность академизма, мы уже начинаемъ примиряться съ условно правильными, тускло и холодно раскрашенными церковными фигурами академическаго письма, со всѣмъ приторнымъ наслѣдіемъ болонской школы, при условіяхъ „приличнаго“ выполненія. До такого упадка довелъ нашу церковную живопись реализмъ, обработавъ церковные и академическіе каноны темъ и фигуръ въ духѣ передвижническаго жанра и фигуръ, написанныхъ съ натурщиковъ. Съ характерными образцами церковнаго передвижничества можно ознакомиться въ московскомъ храмѣ Спасителя, а съ его пошлымъ декадансомъ въ петербургскомъ храмѣ Воскресенія.

Васнецовская и Нестеровская церковная живопись, конечно, составляютъ исключеніе, но именно потому, что ею начинается переходъ къ стилю. Въ копіяхъ и искаженіяхъ провинціальныхъ иконописцевъ реалистическая церковная живопись дошла до послѣднихъ степеней варварства, убожества и профанаціи. Реакція въ связи съ общимъ движеніемъ искусства и изученіемъ старины была неизбѣжна. Начало ея было положено Врубелевскими росписями Кіевской Кирилловской церкви. Сейчасъ стремленіе къ возрожденію стиля и декоративности древнихъ церковныхъ росписей и иконописи имѣетъ характеръ опредѣленнаго движенія. Не только среди выдающихся архитекторовъ-строителей церквей, а и въ обществѣ среди заказчиковъ и благотворителей является спросъ на древне-стильныя церковныя росписи. Появилось не мало художниковъ стилистовъ, хорошо ознакомленныхъ съ древней церковной живописью и давшихъ уже не мало образцовъ не только приличныхъ и хорошихъ имитацій, а даже оригинальныхъ стильныхъ работъ. Возрожденіе духа древняго религіознаго искусства едва ли возможно, но въ высшей степени важно возрожденіе художественной формы, требованіе извѣстной ея опредѣленности вмѣсто какофоніи упадочнаго болонизма и безформенной разнузданности реалистическихъ пріемовъ.

Само собой понятно, что для Рериха, восторженнаго поклонника древней иконописи, древнихъ ярославскихъ, ростовскихъ и новгородскихъ церковныхъ росписей, съ его стремленіемъ къ стилю и декоративности, съ его теоретизмомъ значенія „украшаемости“ стѣнъ было слишкомъ соблазнительно испробовать себя въ церковной живописи. Первыя попытки относятся къ 1907 г., когда онъ принималъ участіе въ декоративныхъ работахъ храмовъ на Пороховыхъ заводахъ, подъ Шлиссельбургомъ, въ Почаевской лаврѣ, женскомъ монастырѣ въ Перми (иконостасъ 1908 г.) и получилъ заказъ сдѣлать эскизы росписи абсида, купола и пилоновъ для церкви въ имѣніи Голубевыхъ. Церковныхъ работъ Рериха не много. Среди нихъ надо выдѣлить работы для мозаикъ, увлеченіе которыми началось еще послѣ знакомства съ Санъ-Марко и путешествія по Италіи *). Мозаичное дѣло, утраченный характеръ самой техники, несомнѣнно также требуютъ возрожденія. У насъ оно, несмотря на существованіе спеціальнаго казеннаго

*) Таковы: „Михаилъ Архистратигъ“, выполненный въ мозаикѣ Фроловымъ, эскизъ и картонъ къ мозаикѣ надъ церковнымъ входомъ въ имѣніи Талашкино (1909 г.) „Князья святые“, эскизъ мозаики надъ воротами въ Почаевской лаврѣ (1910 г.), также выполненный Фроловымъ.

заведенія, дошло до полнаго упадка. Идеаломъ въ этомъ заведеніи считается шлифовка, якобы возможная точная передача картинъ, не предназначенныхъ для мозаики. При зеркальной отшлифованности пропадаетъ самое цѣнное — прелесть и игра матеріала, столь характерныя въ древнихъ мозаикахъ. Эскизы Рериха говорятъ именно объ этомъ настоящемъ пониманіи характера мозаики, значенія ея фактуры, обусловленной матеріаломъ, выясняютъ необходимость особаго рисунка, особыхъ композиціонныхъ задачъ для мозаикъ, благодаря чему живописные оригиналы могутъ быть выполнены дѣйствительно точно и сохраняются блескъ и переливы матеріала. Образцомъ работъ художника можетъ быть мозаика надъ входомъ въ Талашкинскую церковь. Живописныя работы для этой церкви, начавшіяся въ 1912 г., оконченныя въ 1914 г., наиболѣе замѣчательны. Исполнены: „Царица Небесная надъ рѣкой“ въ абсидѣ (эскизъ 1910 г.), „Князья“, „Тронъ невидимаго Бога“, „Отроки“, „Николай Угодникъ“, „Земной сводъ“. Особенно замѣчательна „Царица небесная“. Къ сожалѣнію, этимъ работамъ, особенно послѣдней, грозитъ сырость, обнаруженная въ алтарной стѣнѣ храма по окончаніи работъ. Такимъ образомъ, красочныя соотношенія могутъ быть утрачены. Представленіе и объ этихъ и о другихъ церков-

ныхъ работахъ **) можно имѣть по эскизамъ, появлявшимся въ свое время на выставкахъ.

Какъ было поставлено въ старину „честное иконописное дѣло", „хитрое и красное", какія требованія предъявлялись къ древнимъ живописцамъ, почитавшимся „паче простыхъ человѣковъ", Рерихъ изобразилъ въ одной изъ раннихъ статей „Иконный теремъ". Само собой понятно, что отъ безхитростныхъ, но питавшихся корнями народнаго искусства, проникнутыхъ московской до-петровской религіозностью иконописцевъ слишкомъ большая дистанція до современныхъ европейски-изощренныхъ художниковъ. Никакая самая точная имитація не передастъ существа, выраженія древней иконописи, какъ и существа итальянскихъ или нѣмецкихъ примитивовъ. Художественный экстазъ, прочно опиравшійся на пройденную сложную школу народнаго искусства, обусловливается экстазомъ религіознымъ. Экстазъ современныхъ церковныхъ художниковъ, обусловленнный чисто художественными эмоціями, совсѣмъ иного свойства. Онъ чрезвычайно благороденъ, ибо ясно и сознательно понято, что религіозныя представленія требуютъ особенной формы выраженія, далекой отъ упадоч-

**) Къ 1913 г. относятся четыре эскиза росписи часовни во Псковѣ.

наго реализма. Возвращеніе къ формамъ нашего древняго искусства прекрасно. Искренни и неподдѣльны восторги современныхъ художниковъ передъ декоративной ковровой красотой древнихъ росписей, передъ яркой и въ тоже время гармоничной переливчатостью красокъ древнихъ иконъ. Но пока еще мы не дождались новыхъ формъ выраженія у современныхъ подлинно религіозныхъ художниковъ, возрожденіе же нерѣдко превращается въ имитаціею, даже поверхностную.

Церковную живопись Рериха менѣе всего можно назвать такой имитаціей, хотя тонкій и сложный эклектизмъ въ его церковныхъ работахъ несомнѣненъ. Если эти работы не проникнуты древнимъ религіознымъ чувствомъ, столь тѣмъ не менѣе понятнымъ автору, то несомнѣнно проникнуты древнимъ живописнымъ характеромъ, причемъ поражаетъ легкость усвоеній въ области древняго искусства. Нигдѣ не чувствуется кропотливаго изученія путемъ копированія, а какъ бы воспоминанія уже извѣстнаго. Несомнѣнный древній русскій стилизмъ въ рисункахъ фигуръ, но его не подведешь ни подъ одинъ опредѣленный пошибъ или характеръ росписей опредѣленнаго вѣка, несмотря на кажущуюся большую близость къ ярославскимъ росписямъ. Несмотря на византизмъ богатой одежды, въ характерѣ

лица и фигуры „Царицы Небесной“, напримѣръ, что-то индійское, восточно-азіатское. Въ богатство красокъ древней иконописи съ отзвуками Врубелевскихъ тоновъ внесены эмалевые переливы красокъ Востока, Персіи, Индіи—столь оригинальный оттѣнокъ общаго стиля. Словомъ, и въ церковныхъ работахъ Рериха — стремленіе на общей почвѣ возрожденія древняго религіознаго искусства разрѣшить свои декоративныя, живописныя и стилистическія задачи.

По характеру вполнѣ примкнутъ къ этимъ работамъ воспроизводимыя витражемъ для московскаго вокзала Московско-Казанской желѣзной дороги „Сѣча при Керженцѣ“ и „Покореніе Казани“. Обѣ работы исполнены темперой, ввидѣ небольшихъ картинъ, первая въ 1911 г. (первоначальный картонъ былъ оригиналомъ панно для симфонической поэмы Римскаго-Корсакова въ Дягилевской постановкѣ), вторая въ 1914 г.; въ обѣихъ выдержанъ одинаковый характеръ эскизовъ, предназначенныхъ для воспроизведенія въ большомъ масштабѣ. Благодаря ихъ композиціонной связности и умѣлой врисованности, возможно точное воспроизведеніе. Переливы яркихъ контрастныхъ и въ то-же время созвучныхъ красокъ такъ же оригинальны, какъ и въ церковныхъ росписяхъ. Болѣе широкія живописныя задачи морского „Боя“ раздробились и усложнились въ

изображеніяхъ этихъ боевъ какъ бы подъ вліяніемъ иконописныхъ изображеній.

Одна изъ послѣднихъ работъ Рериха (1914 г.) — 12 панно для виллы А. С. Лившицъ въ Ниццѣ. Среди нихъ, судя по эскизу, очень стильная композиція „Древо благое произросло": симметрично расположенныя фигуры двухъ старцевъ въ бѣлыхъ одеждахъ по бокамъ дерева, надъ ними интересно выработанная листва, на фонѣ завитки волнъ. Названія другихъ панно: „Хозяинъ дома", „Благіе посѣтившіе", „Отроки продолжатели", „Входы". Ранѣе въ 1909 г. были выполнены 7 фризовъ въ домѣ Баженова въ Петроградѣ: Волна, Микула, Илья Муромецъ, Соловей-разбойникъ, Садко, Баянъ, Витязь *).

XI.

Но если число декоративныхъ работъ Рериха сравнительно не велико, того же нельзя сказать о его декораціонныхъ работахъ и вообще работахъ для театра.

*) Вообще въ разное время Рерихомъ были исполнены эскизы декоративныхъ работъ различнаго характера. Такъ, въ 1903 г. „Сибирскій Фризъ", въ 1904 г. — фризъ для маіолики „Каменный вѣкъ", въ 1905 г. картоны для маіоликовыхъ фризовъ (воспроизведены въ мастерской Ваулина) для дома О-ва „Россія" на Морской ул.

Сейчасъ трудно выяснить, почему именно въ Россіи такъ развились и можно сказать, пышно расцвѣли подлинное театральное художество, привлеченіе настоящихъ и даже крупныхъ художнковъ къ театральной работѣ.

Первая театральная работа Рериха—эскизы декорацій къ „Тремъ Волхвамъ" (1907 г.), средневѣковой мистеріи въ постановкѣ „Стариннаго театра" одного изъ первыхъ предпріятій, понявшихъ значеніе художниковъ для сцены.

Естественно, что къ своей замѣчательной работѣ по организаціи русскаго театра заграницей, С. П. Дягилевъ привлекъ именно Рериха, оригинальная фантазія котораго была незамѣнима для нѣкоторыхъ постановокъ, каковы, напримѣръ, постановки „Князя Игоря", „Псковитянки", „Весны священной". У всѣхъ въ памяти острота успѣха этихъ постановокъ, особенно „Князя Игоря". Бутафорская историчность и кукольная нарядность совершенно исчезли въ эскизахъ „Князя Игоря" и „Снѣгурочки" съ ихъ оригинальнымъ историзмомъ и сказочностью. Одной изъ наиболѣе крупныхъ и замѣчательныхъ театральныхъ работъ являются эскизы декорацій къ „Перъ Гюнту" для Московскаго Художественнаго театра, надъ которыми художникъ работалъ въ 1911 и 1912 г. г. Не все изъ театральныхъ работъ художника было осуществлено на сценѣ.

Такъ, напримѣръ, многія работы для первой постановки „Князя Игоря“. Совсѣмъ не было осуществлена постановка „Принцессы Малэнъ“. На выставкахъ также не появлялись многіе изъ театральныхъ эскизовъ и рисунковъ. Но съ 1907 г. до послѣднихъ лѣтъ не было года, когда бы Рерихъ такъ или иначе не удѣлялъ времени и трудовъ театру.

Интересно, что первыя театральныя работы, эскизы декорацій къ оперѣ „Валькирія“,—„Жилище Гундинга“, „Ущелье“, „Заклятіе огня“ были сдѣланы въ 1907 г. не по заказу **), а, надо думать подъ личнымъ настроеніемъ любимой вагнеровской музыки, близкой сказочности темъ. Но нельзя сказать чтобы художникъ самъ шелъ навстрѣчу театру. По сознанію самого художника, многія театральныя работы интересовали его гораздо больше, какъ картины, чѣмъ матеріалъ для театральныхъ постановокъ. Это не значитъ, чтобы Рерихъ не любилъ и не понималъ театра. Но у художника, какъ выразился въ письмѣ къ нему одинъ очень крупный писатель и драматургъ, есть своя страна, ему принадлежащая, которую онъ не хотѣлъ подчинить и театру.

*) А къ 1912 г. уже по заказу оперы Зимина относятся эскизы декорацій и костюмовъ къ другой вагнеровской оперѣ „Тристанъ и Изольда“.

Дѣлая эскизы, Рерихъ никогда самъ не написалъ ни одной декораціи и театральной декораціонной техники не знаетъ. Отсюда обиды и разочарованія, когда оригиналы эскизовъ искажались сценическимъ воспроизведеніемъ. Во всякомъ случаѣ, какъ бы художникъ самъ ни относился къ своимъ театральнымъ работамъ, онѣ дали рядъ яркихъ постановокъ и занимали видное мѣсто среди другихъ работъ художника на выставкахъ послѣднихъ лѣтъ.

XII.

Продуктивность Рериха за послѣдніе годы растетъ. Особенно плодовитъ былъ 1909 г., когда кромѣ работъ къ постановкамъ „Князя Игоря“ и „Псковитянки“ были исполнены еще эскизы фризовъ для дома Баженова, картонъ для мозаики „Спасъ“, цѣлый рядъ картинъ, каковы: „Варяжскій путь“, „Ункрада“, „Ростовъ Великій“, „Небесный бой“, „Изба смерти“ и др. Число всѣхъ работъ за время съ 1910-1915 г. г. около 250. Не всѣ онѣ появлялись на выставкахъ, но за исключеніемъ 1914 г., когда не было выставлено ни одной картины, и 1912 г., когда было выставлено всего три, каждый годъ появлялись циклы рериховскихъ картинъ, въ 1910 г. на выставкѣ „Союза русскихъ художниковъ“, а затѣмъ на выставкахъ „Міра Искусства“.

Если оглянуться на всѣ выступленія Рериха въ последнее время, то поражаетъ исключительная среди современныхъ русскихъ художниковъ композиторская неисчерпаемость его дарованія и разнообразіе его работъ. Такъ, напримѣръ, на выставкахъ „Союза" и „Міра искусства" 1911 г. были образцы и праздничныхъ по краскамъ росписей („Эскизъ стѣнописи") и сумеречныхъ картинъ вродѣ „Варяжскаго моря", и театральныя работы. Нерѣдко нѣкоторыя темы варіируются, но отнюдь не въ смыслѣ повтореній удавшагося, столь излюбленныхъ многими художниками. Почти не было выставки, когда бы не появлялись совсѣмъ новыя темы, мотивы и задачи. Среди выставляемаго нельзя установить уровня, какой наблюдается обыкновенно въ работахъ опытныхъ и повторяющихъ себя художниковъ, именно потому что въ Рерихѣ не чувствуется холода повтореній и выдуманности темъ. Рѣдкія работы не кажутся написанными по внутреннему побужденію, по художественному наитію. Объединяющимъ элементомъ является общій характеръ самой живописи, гдѣ, несмотря на разнообразіе декоративныхъ задачъ въ смыслѣ красочныхъ сочетаній въ преслѣдованіи стиля есть нѣчто обще-графическое, не поддающееся въ то-же время опредѣленію. Впрочемъ, опредѣленность стиля, твердо установленная большимъ са-

мобытнымъ трудомъ, при современномъ эклектизмѣ вообще трудно различима. Подлинно оригинальный родникъ фантазіи, новизна и разнообразіе задачъ ярко выразились на выставкѣ „Міра искусства“ 1913 года, гдѣ циклъ рериховскихъ работъ занималъ цѣлую стѣну. Особенно почувствовалось и совершенствованіе формы. Засверкали смѣлыя сочетанія тоновъ зеленаго и краснаго въ „Сѣчи при Керженцѣ“. Совсѣмъ иной характеръ декоративности сказался въ оригиналѣ для мозаики — эскизѣ „Спасъ“ съ его понятымъ характеромъ мозаичности. Съ новымъ мотивомъ „краснаго“ Ангела сочетался византійскій архаизмъ фигуры въ „Ангелѣ послѣднемъ“. Въ наиболѣе отчеканенную форму вылился варьянтъ излюбленнаго мотива „Идолы“, по своей характерности для творчества Рериха картины музейной, но, къ сожалѣнію, не пріобрѣтенной ни однимъ музеемъ. Варьянты этой картины—одинъ изъ примѣровъ, насколько они вообще вызывались у художника стремленіемъ ко все большой цѣльности и выразительности и не были простымъ повтореніемъ любимой темы. „Рондскія скалы“, „Звѣздныя руны“, „Тропа прямоѣзжая“, „Огни подземные“ тоже были примѣрами столь оригинальной для Рериха фантастической переработки пейзажныхъ мотивовъ. Театральныя работы были представлены такими образцами, какъ эскизы пейзаж-

ныхъ декорацій къ „Перъ Гюнту", „Урочище", „Ярилина долина", красивая и нарядная палата къ „Снѣгурочкѣ", такъ потомъ искаженная въ сценическомъ воспроизведеніи одного театра.

Но на выставкѣ „Міра Искусства" 1915 г. въ многочисленныхъ работахъ Рериха какъ бы появились черты успокоившагося, менѣе, чѣмъ прежде ищущаго мастерства. Нельзя сказать, чтобы художникъ повторялъ себя. Были новые мотивы и темы, напримѣръ, „Крикъ змія", фантастическаго и могучаго, вздымающаго среди темныхъ и голубыхъ скалъ къ золотому небу красную голову. Легендарная фантастичность картины, кроваво-красные тона такъ же, какъ въ „Градѣ обреченномъ", обвитомъ кольцомъ краснаго змѣя, и въ „Заревѣ", какъ бы отражала кроваво-огненную дѣйствительность. Но въ пріемахъ и краскахъ нѣкоторыхъ картинъ появился оттѣнокъ заученности, даже усталости много работавшаго художника. Такъ въ картинахъ „Прокопій праведный благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ" и „Прокопій праведный отводитъ каменную тучу отъ Устюга Великаго", превлекательныхъ по замыслу, лежащей въ основѣ легендѣ, по концепціямъ пейзажа—графическая сухость очертаній, неубѣдительныхъ въ смыслѣ обобщенной точности. „Короны" —также менѣе гармони-

ческое повтореніе (не по темѣ) уже знакомаго. Неровность Рериха при богатствѣ его темъ и замысловъ естественна. Не всякая новая тема поддается уже выработанному способу выраженія. А сейчасъ еще неясно, насколько живописно-композиціонныя задачи художника сливаются въ одно цѣльное съ тематическими. Можетъ быть, искренность фантазіи не всегда гармонируетъ съ выработанностью выраженія, какъ было, напримѣръ у Врубеля, въ картинахъ котораго фантазія, композиція и форма неразрывны и какъ бы вытекаютъ изъ одного источника.

Но глубоко привлекательны и интересны „неуспокоенность" Рериха, постоянное въ немъ наитіе темъ, менѣе всего холодно задуманныхъ, тотъ художественный духовный трансъ, въ которомъ какъ бы постоянно находится художникъ. Духовная жизнь его, очевидно, не стоитъ на мѣстѣ и тѣсно связана съ фантастическимъ и мистическимъ, своей прозорливостью въ прошлое онъ какъ бы заставляетъ вѣрить въ „вѣчныя возвращенія" и „новыя воплощенія". И какъ въ то же время далеко ушелъ онъ отъ историзма и преисторизма своихъ раннихъ работъ! Еще въ маленькомъ, повидимому, непосредственно вылившемся эскизѣ 1901 г. „Разсказъ о Богѣ" — языческо-пантеистическое чувство. Суровая родная природа, уходящая вдаль широкая рѣка,

сбившіяся кучи облаковъ, на камнѣ фигура древняго старца, широкимъ жестомъ указывающаго мальчику на окружащее, гдѣ Богъ сливается съ природой въ одно цѣлое. Если Рерихъ религіозенъ, то вѣра его—не вѣра предковъ иконописцевъ. Слишкомъ онъ зачарованъ скандинавскими сагами, языческими повѣріями, преданіями, идущими изъ глубокой старины, восточнымъ блескомъ и красотой древняго церковнаго искусства, правда, изумительно сочетавшаго подлинную религіозность съ языческими формами. Загадочная сила прошлаго, мистика природы, явленія, стоящія на порогѣ между научнымъ и таинственнымъ—все это сложно сочеталось съ современными запросами, современнымъ постиженіемъ искусства. Ранніе опыты и идеи все болѣе и болѣе обогащаются и осложняются личными переживаніями, не чуждыми и современнымъ общественнымъ настроеніямъ, особенно въ области таинственнаго и мистическаго. Но фантастически-легендарныя, религіозныя темы, по временамъ своего рода апокалипсическія видѣнія, конечно, гораздо ярче могутъ выразиться въ формахъ прошлаго, чѣмъ современнаго, почему не ирреальныя формы современнаго искусства, а его возвращеніе къ прошлому ввидѣ стремленія къ стилю и декоративности такъ влекли и влекутъ художника. У него сложился свой міръ видѣній, фантастическихъ образовъ, предста-

вленій о прошломъ, даже міръ преображенной природы, гдѣ скалы, рѣки, озера, лѣса, облака какъ бы участвуютъ въ легендѣ, какъ бы проникнуты отблескомъ и отраженіемъ фантастическаго. Вотъ случайно взятыя темы и названія картинъ, частью послѣдняго времени, показывающія, какъ разнообразенъ этотъ міръ: „Изба смерти", „Владыки нездѣшніе", „Колдуны", „У дивьяго камня невѣдомый старикъ поселился", „Занятіе земное", „Древо преблагое глазамъ утѣшеніе", „Пречистый градъ врагамъ озлобленіе", „Подземелье", „Звѣздныя руны", „Огни подземные", „Ангелъ послѣдній", „Заклятіе земное", „Мечъ мужества", „Тропа прямоѣзжая", „Дѣла человѣческія", „Оборотень" „Кладбище", „Небеса", „Веленіе неба", „Граница царства".

Въ самыхъ послѣднихъ картинахъ уже 1916 г.—стремленіе строить отдѣльныя картины въ отдѣльныхъ тонахъ, совсѣмъ новый характеръ композиціи, какъ въ „Создателѣ храма", „Князѣ". Иконописный „Николай угодникъ" вышелъ изъ бѣлаго храма обойти округу въ радостное утро, только что омывшее дождемъ зеленые холмы. Въ „Трехъ радостяхъ", сказочкѣ-пѣснѣ, какъ бы своеобразно переданный пріемъ примитивовъ объединяетъ въ композиціи разные моменты темы.

Фантастичность историзма, направленнаго въ сторону таинственнаго, загадачнаго въ прошломъ, слишкомъ выдѣляетъ Рериха изъ группы художниковъ историковъ и археологовъ, куда его охотно причисляла критика. У него неисчерпаемые разсказы изъ области его мечтаній о прошломъ, фантазій, мистическихъ представленій, впечатлѣній отъ искусства прошлаго и современнаго. Но эти разсказы— разсказы не литератора и поэта, а живописца, ищущаго прежде всего живописныя формы выраженія, и потому многіе изъ нихъ такъ ярки. Послѣ оттѣнковъ заученности, усталости, невыдержанности, заимствованія, появляются новыя свѣжесть и сила, благодаря вдохновляющей новизнѣ темъ. И интереснѣйшій художникъ, одинъ изъ очень немногихъ на протяженіи двадцатилѣтней дѣятельности кажется неутомимымъ, преисполненнымъ новыхъ плановъ, менѣе всего сказавшимъ о себѣ послѣднее слово. Среди ряда интересныхъ работъ самаго послѣдняго времени замѣчательна картина „Мехески—лунный народъ". Въ глубинѣ темнаго неба, между облаками яркая полная луна, фантастическій городъ внизу, на стѣнахъ и кровляхъ обращенныя къ лунѣ фигуры, какъ бы молящіяся. Въ позахъ ихъ мечтательность и порывъ къ міру, гдѣ онѣ какъ бы жили когда-то. Тема изъ оккультныхъ теософскихъ мечтаній, что-то совсѣмъ новое внесено

въ грезы лунныхъ ночей, и въ то-же время какъ бы воспоминаніе о фантасмогорическихъ лунныхъ ночахъ учителя Куинджи. Но совершенно своя реалистическая правдивость и сила въ передачѣ луны и луннаго свѣта, отраженіе яркихъ, непосредственныхъ впечатлѣній природы. Творчество Рериха еще не подлежитъ обобщенію, но въ этой картинѣ можно было бы усмотрѣть нѣчто синтетическое: грезы и мечты о прошломъ сливаются съ новыми переживаніями и увлеченіями и выражены въ формѣ, гдѣ реалистическіе навыки сливаются съ стилистическими задачами.

Какъ выдающійся художникъ и видный художественный дѣятель, членъ разныхъ художественныхъ и ученыхъ обществъ, докладчикъ и оппонентъ на собраніяхъ и пр., Рерихъ очень замѣтно проявлялъ свою дѣятельность въ разныхъ областяхъ художества и художественной жизни, но приблизительно съ 1910г. онъ начинаетъ уходить въ сторону, уединяться. Уединеніе это результатъ не усталости или охлажденія къ дѣламъ художества и старины, а совершенно сознательнаго желанія самоуглубляться, дѣлить свое время между

отвѣтственными занятіями по школѣ и замыслами картинъ, работой надъ ними. Новые духовные интересы въ сторону загадочнаго и таинственнаго, изучаемаго наукой, также влекутъ отъ волнующихъ злободневныхъ выступленій и дѣлъ. Лишь литературныя выступленія говорятъ о прежнемъ интересѣ къ художественно - общественнымъ вопросамъ. Нащупывается какъ бы новая почва для собственнаго художества. Рериху многое хочется пробовать, хочется быть и чувствовать себя совершенно свободнымъ среди своихъ темъ и художественныхъ замысловъ. Въ послѣднее время онъ начинаетъ отказываться отъ заказовъ, напримѣръ, отъ работъ для театра.

Пути, по которымъ шелъ до сихъ поръ и идетъ Рерихъ, дѣйствительно сложны и трудны, требуютъ самоуглубленія и самоанализа. Плодовитость художника никогда не была результатомъ удачливости, какъ у многихъ пріобрѣвшихъ популярность художниковъ, а вытекала изъ стремленія и потребности вылить въ картинахъ постоянное богатство темъ и замысловъ. Эфектность самыхъ эфектныхъ картинъ всегда была искренней и обусловливалась всѣмъ складомъ духовныхъ интересовъ и художественныхъ представленій. Это не эфектность выдумки, а искреннее стремленіе оригинально выразить оригинальность замысла

Сложность и трудность—въ преодолѣніи неизбѣжнаго эклектизма, въ выработкѣ своихъ художественныхъ формъ для постоянно новыхъ замысловъ. При постоянной новизнѣ, богатствѣ образовъ, представленій и темъ, понятно и можетъ быть плодотворнымъ стремленіе къ извѣстному отшельничеству у одного изъ самыхъ яркихъ з а п о м и н а е м ы х ъ современныхъ художниковъ.

А. РОСТИСЛАВОВЪ.







Гонецъ. Третьяковская галлерея.



Волокутъ волокомъ.



Вайделоты. Собств. Е. И. Рерихъ.



Озерная долина.

Собств. Е. И. Рерихъ.



Поморяне. Утро. Собств. Е. И. Рерихъ.



Воскресенскій монастырь.

Собств. А. В. Руманова.



Городокъ.



Мехески—Лунный народъ. Собств. Е. И. Рерихъ.



Покореніе Казани.

Собств. Московско-Казанской ж. д.



Царица Небесная. Роспись церкви въ Талашкинѣ.



Владыки нездѣшніе. Собств. Е. И. Рерихъ.



Шатеръ царя Ивана Грознаго.
(Декорація изъ оп. „Псковитянка“.)

Собств. А. Н. Римскаго-Корсакова.



Поморяне. Вечеръ.
1907г. Масл. кр.

Собр. Е. И. Рерихъ.



Вѣстникъ
1915 г. Темпер.

Собр. Б. Г. Власьева.

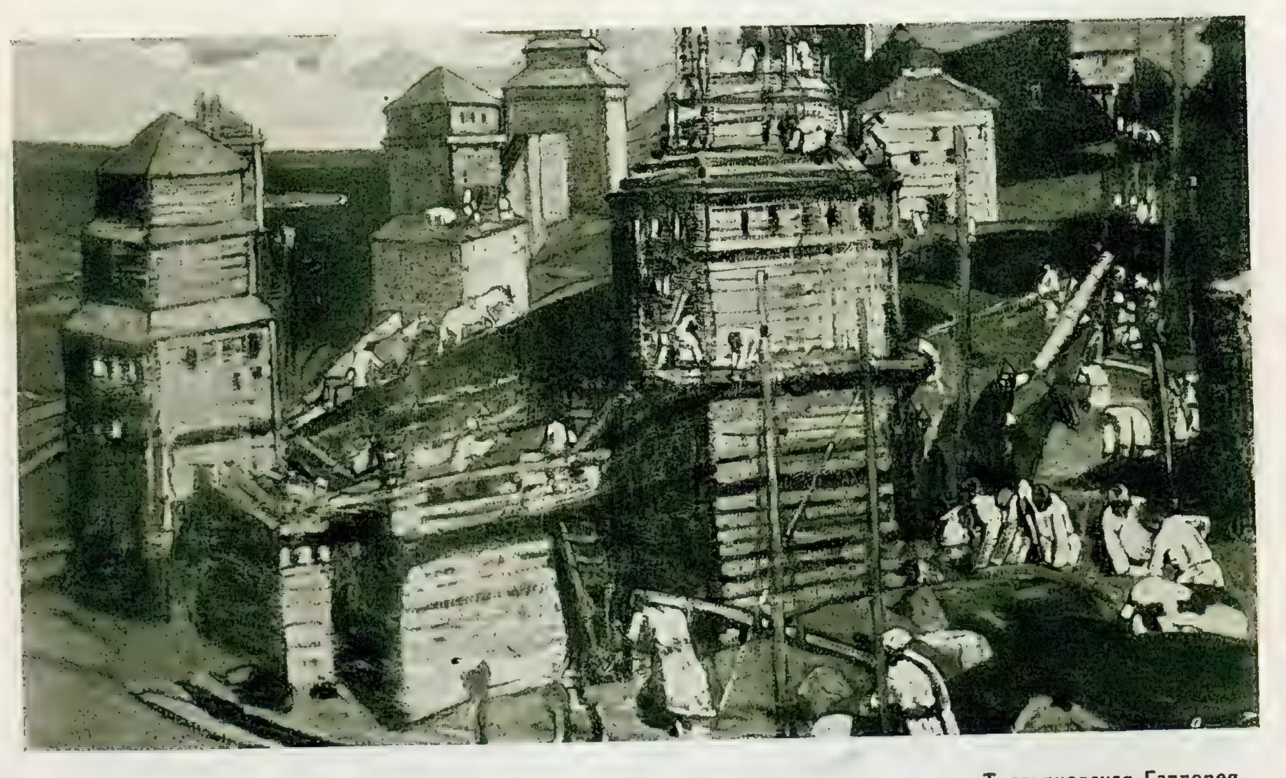


Знаменіе.



Варяжское море.

Собств. Е. И. Рерихъ.

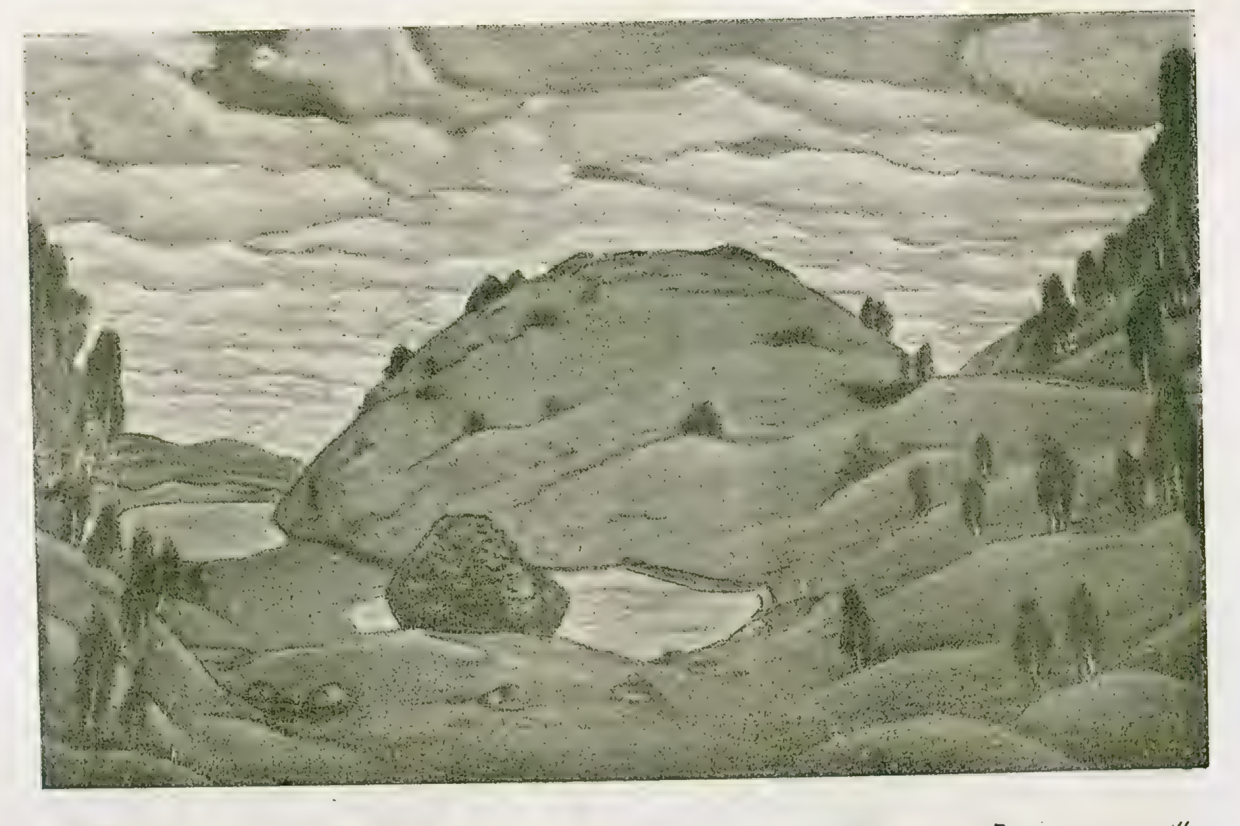


Городъ строятъ.

Третьяковская Галлерея.



Небесный бой. Собств. г-жи Хубрехтъ-Нортфильдъ. Англія.



Эскизъ декораціи. „Весна священная.“



Рисунокъ костюма для постановки „Весна священная".

